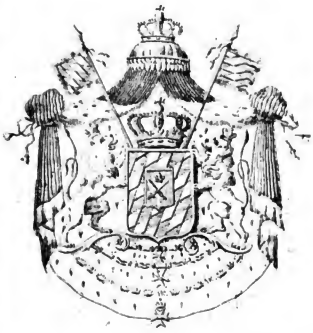
Digitized by Google

4° Per. 15 c / 12



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

<36602759840017

<36602759840017

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

Kunst-Blatt.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS.

Zwölfter Jahrgang 1831.

Herausgegeben

von

Dr. Ludwig Schorn.

Stuttgart und Tübingen.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Inhalt.

Nr. 1.

Ueber einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien. — Vom Herausgeber.
Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen. Dritter Brief.
Paris.

Nr. 2.

Ueber einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien. (Fortsetzung.)
Freie Gesellschaft der schönen Künste zu Paris.

Nr. 3.

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen. Vierter Brief.
Ueber einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien. (Fortsetzung.)
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 4.

Ueber einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien. (Fortsetzung.)
Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen. (Vierter Brief. Schluß.)

Nr. 5.

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen. Fünfter Brief.
Ueber einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien. (Fortsetzung.)

Nr. 6.

Kunstausstellung in der Gallerie Luxemburg zu Paris im October 1830. zum Besten der im Juli Verwundeten.
Ueber einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien. (Schluß.)

Nr. 7.

Der Pallast der Tuilerien zu Paris.
Arabeske. Randzeichnungen zu Göthe's Balladen und Romanzen von Eugen Neureuther — ef.
Bologna, im Dezember 1830. — J.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 8.

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen. Sechster Brief.
Costüme. Heinrich Wagner's Trachtenbuch des Mittelalters, 25, 35 und 45 Heft. — ef.
Englische Kupferwerke.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 9.

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen. Siebenter Brief.
Englische Kupferwerke. — A.

Nr. 10.

Ueber die neue Auszierung des Theaters in Karlsruhe.
Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen. Achter Brief.
Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen.
Kunst- und Industrie-Verein für das Großherzogthum Baden.

Nr. 11.

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen. Neunter Brief.
Ueber die neue Auszierung des Theaters in Karlsruhe. (Schluß.) — ***
Lithographie. Freskogemälde aus der Geschichte der Bayern in den Arkaden des Hofgartens zu München, lithographirt und herausgegeben von einigen der Maler derselben. 15 und 25 Heft. — ef.

Nr. 12.

Zur Geschichte deutscher Kunst. — Maßmann.
Beschreibung des alten Altares in der Stadtpfarrkirche zu Hersbruck.
Neue Kupferstiche. K. Giovanni, gem. v. Cesare da Sesto, gest. von G. Felsing. — der.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 13.

Zur Geschichte der Sculpturen des Mittelalters in Italien.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 14.

Ueber die holländische Schule.
Zur Geschichte der Sculptur des Mittelalters in Italien. (Beschluß.) — G.

Nr. 15.

Ueber die holländische Schule. (Beschluß.) — Dr. Fein.
Stahlstich. Dreißig Ansichten Griechenlands zu den Werken griechischer Autoren. Kl. Fol. 15 und 25 Heft. — -der. Zusatz des Herausgebers.

Nr. 16.

Ueber eine Münze von Metapont.
Paris den 9. Januar 1831.
Bemerkungen über Kunst.
Anzeige.

Nr. 17.

Erörterungen zu den „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meißen nach Dresden und Prag A. Hirt."
Ueber eine Münze von Metapont. (Beschluß.) — Friederich Osann.

Digitized by Google

Nr. 18.

Erörterungen zu den „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meißen nach Dresden und Prag von A. Hirt. (Beschluß.) — Quandt.
Arabeske. Randzeichnungen zu Göthe's Balladen und Romanzen von Eugen Neureuther. 46 Heft. — ef.
Paris.
Rußland.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 19.

Ueber die Darstellung des Teufels in der Malerei.
Schweiz.

Nr. 20.

Ueber die Darstellung des Teufels in der Malerei. (Fortsetzung.)
London.
Neue Kupferstiche.

Nr. 21.

Neue Gemälde von Horace Vernet.
Ueber die Darstellung des Teufels in der Malerei. (Beschluß.) — Jmr.
Bemerkungen über Kunst.
München.

Nr. 22.

Archäologie. Brönsted, Reisen und Untersuchungen in Griechenland. B. 1 und 2.
Berlin.
Paris.
Erklärung von Hübsch.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 23.

Etrurische Ausgrabungen.
Archäologie. Brönsted, Reisen und Untersuchungen in Griechenland ꝛc. (Beschluß.) — Brn.
David in Brüssel.

Nr. 24.

Lithographie. Umrisse zu Dante's Paradies von Peter v. Cornelius. Mit erklärendem Texte von Dr. J. Döllinger. Leipzig, bey Börner.

Nr. 25.

Lithographie. Umrisse zu Dante's Paradies ꝛc. (Beschl.) — Carl Grüneisen.
Ausgrabungen in Pästum.
Marschau.
Anzeige von Gropius in Berlin.

Nr. 26.

Kunstgeschichte. Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neuern Zeiten von E. L. Stieglitz. Nürnberg, Friedrich Campe. — Brn.

Nr. 27.

Paris. Anfang März.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 28.

Zur Archäologie der christlichen Kunst. Vor C. Grüneisen.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 29.

Zur Archäologie der christlichen Kunst. (Fortsetzung.)
An die Redaktion des Kunstblattes. — C. Frommel.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 30.

Neue Ausgrabungen zu Pompeji und Herkulanum.
Zur Archäologie der christlichen Kunst. (Beschluß.)

Nr. 31.

Historische Notizen über die königlichen Manufakturen der Gobelins zu Paris.
Zur Kunstgeschichte. Beyträge zur Teutschen Kunst und Geschichtekunde durch Kunstdenkmale, mit vorzüglicher Berücksichtigung des Mittelalters, in vierteljährigen Heften mit theils illuminirten Steindrücken, bearbeitet und herausgegeben von Dr. F. H. Müller, Großherz. Hess. Galerie-Director. — D.
Bemerkungen über Kunst.
Deutschland.
München.

Nr. 32.

Die mussivischen Deckengemälde im äußern Gang der Markuskirche zu Venedig.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 33.

Die mussivischen Deckengemälde im äußern Gang der Markuskirche zu Venedig. (Beschluß.) — G.
Oelmalerei.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 34.

Antike Baukunst. Der Apollotempel zu Bassä in Arkadien und die daselbst ausgegrabenen Bildwerke. Dargestellt und erläutert durch O. M. Baron von Stackelberg. Rom 1826. Frankfurt am Main, gedruckt mit Andreäischen Schriften. Gr. Fol.

Nr. 35.

Der Saal des Herkules im Pallast Pitti zu Florenz gemalt von Ritter Benvenuti.
Antike Baukunst. Der Apollotempel zu Bassä ꝛc. (Beschluß.) — Brn.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 36.

Ueber zwei Bilder im Besitze des Herrn Winter in Heidelberg. — Lauter.
Aus Prag.
Bemerkungen über Kunst.

Nr. 37.

Neue Bildermerke in Italien. — G.
Neue Kupferstiche. Ansicht der Stadt Nürnberg, großes Blatt, gest. von Friedrich Geißler. — L.
München am 8. April.

Digitized by Google

Nr. 38.

Kunstausstellung in Brüssel 1830.
Nekrolog. Notiz über Joseph Longhi, mitgetheilt von Monfig. Muzzarelli im Poligrafo, Febr. 1831. nach eigenhändigen Aufzeichnungen des Verstorbenen.
London.

Nr. 39.

Kunstausstellung in Brüssel. (Fortsetzung.)

Nr. 40.

Kunstausstellung in Brüssel. (Beschluß.) — J.
Farbe und Wort.

Nr. 41.

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen. (Beschluß von Nr. 11.) — Fr. Th.
Aus England.
Farbe und Wort. (Fortsetzung.)
Italien.

Nr. 42.

Lithographie. 1) Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek, herausgegeben von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cottaschen Buchhandlung in München. 16 Heft 4 Bl. gr. Fol. 2) Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der herzogl. Leuchtenbergischen Gallerie, herausgegeben von Dertsellen. 16 Heft 4 Bl. gr. Fol.
Aus England. (Fortsetzung.)
Farbe und Wort. (Fortsetzung.)

Nr. 43.

Lithographie. (Beschluß.) 3) Die vier Jahrszeitrn, comp. von Conr. Weitbrecht, rbendaselbst. 4) Entwürfe und Studirn eines niederländischen Meisters aus dem 15. Jahrh. Berlin bey Duncker und Humblot. — S.
Aus England. (Fortsetzung.)
Farbe und Wort. (Beschluß.) — B.

Nr. 44.

Nekrolog. Moritz Kellerhoven. — S.
Aus England. (Beschluß.) — A.
Die Statur Napoleons auf der Vendome-Säule zu Paris.
Paris im April.

Nr. 45.

Archäologischer Briefe von Fr. Thiersch. 1) Ueber das Ideale in der griech. Plastik. An Herrn G. R. Creuzer in Heidelberg.

Nr. 46.

Archäologischer Briefe von Fr. Thiersch. (1) Beschluß.)
Nekrolog. Faverius Gerhardus de San.. — C. Meyboom.
Paris.
Schottland.

Nr. 47.

Die Kunstausstellung zu Rom 1821.

Nr. 48.

Die Kunstausstellung zu Rom 1831. (Beschluß.) — G.
Nekrolog. P. L. Lütke.

Nr. 49.

Kunstausstellung in Mailand 1830.

Nr. 50.

Kunstausstellung in Mailand 1830. (Fortsetzung.)

Nr. 51.

Kunstausstellung in Mailand 1830. (Fortsetzung.)

Nr. 52.

Ulysses und Nausikaa. Nach einer stylgetreu Federzeichnung von Professor Julius Schnorr. (Zur Erklärung des beiliegenden Umrisses.)
Kunstausstellung in Mailand 1830. (Beschluß.) — Serent-Marcan.
Auszug aus der Stiftungsurkunde der freien Gesellschaft der schönen Künste zu Paris.
Paris.
Berichtigung. — F. H. Müller.

Nr. 53.

Archäologischer Briefe von Fr. Thiersch. 2) An Herrn Raoul Rochette. Ueber die Bildsäule der Penelope auf dem Vatikan zu Rom.
Rüge. — L. v. Montmorillon.
Auktions Anzeigr.

Nr. 54.

Etruskische Kunst.

Nr. 55.

Etruskische Kunst. (Beschluß.)
Runensteine im Rezatkreise. (Hiezu eine lithographirte Abbildung.) — H. F. Maßmann.
Stempelschneidekunst.

Nr. 56.

Zeugnisse verschiedener Schriftsteller über die kolossale Statur der Ceres in dem Vestibüle der öffentlichen Bibliothek zu Cambridge, mit einer kurzen Nachricht ihrer Hinwegschaffung von Eleusis.
Stempelschneidekunst. (Beschluß.) — S.

Nr. 57.

Zeugnisse verschiedener Schriftsteller übrr die kolossale Statue der Ceres in dem Vestibüle der öffentlichen Bibliothek zu Cambridge rc. (Beschluß.)
Architektur. 1) Klenze, Sammlung architektonischer Entwürfe. München, Cotta. 1830. 1s Heft. 2) Sulpiz Boisserée, Denkmale der Baukunst vom 7. bis 13. Jahrh. am Niederrhein, ebendas. 1. u. 2. Lief.

Nr. 58.

Zuwachs von Altdrutschen Gemälden in der Königl. Gallerie auf der Burg zu Nürnberg.
Architektur. (Fortsetzung.) 3) Clemens, Mellin und Rosenthal, der Dom von Magdeburg. 1. Lief. Magdeburg, Creuz. 4) Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein. Freyburg, Herder. 5) J. C. Ruhl, Gebäude des Mittelalters zu Selnhausen.
Ehrenbezeigungen.

Nr. 59.

Architektur. (Beschluß.) 6) Gutensohn und Thürmer,

Digitized by Google

Sammlung von Denkmalen und Verzierungen der Baukunst in Rom vom 15. und 16. Jahrh. Frankfurt, Jäcel. 3 Hefte. 7) Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst. Heft XX. XXI. Darmstadt, Leske. 8) Cottingham, Plans, Elevations etc. of king Henry VII. Chapel at Westminster, 2 Voll. London, Priestley and Weale, 1829. 9) Alterthümer von Athen, Supplement zu Stuart. 26, 36 Heft. Darmstadt, Leske. — S.

Zuwachs von altdeutschen Gemälden ꝛc. (Fortsetzung.)
Straßburg, im Juni.
Anfrage.

Nr. 60.

Varianten zu Plinius Kunstgeschichte, aus der florentinischen Handschrift mitgetheilt von F. Osann.
Zuwachs von altdeutschen Gemälden. (Beschluß.)
Paris.
Bemerkungen über das Auge.

Nr. 61.

K. K. Akademie der bildenden Künste in Mailand. Programm für den großen Concurs 1832.
Kunstnachrichten aus London. — A.
Bemerkungen über das Auge. (Beschluß.)
Varianten zu Plinius Kunstgeschicht.. (Fortsetzung.)
Nekrolog. Joseph Cogels.

Nr. 62.

Archäologische Notizen.
Varianten zu Plinius Kunstgeschichte. (Fortsetzung.)
Berichtigungen.

Nr. 63.

Die Vermählung des Peleus und der Thetis, gezeichnet von Cornelius, gemalt von Schlotthauer im trojanischen Saal der Glyptothek Sr. Maj. des Königs von Bayern. (Zur Erklärung des beiliegenden Umrisses.)
Archäologische Notizen. (Beschluß.)
Pisa.
Varianten zu Plinius Kunstgeschichte. (Fortsetzung.)

Nr. 64.

Concurs für die Bildsäule Napoleons zu Paris im Juni 1831.
Der ehemalige Oelberg in Ulm. — Weyermann.
Varianten zu Plinius Kunstgeschichte. (Fortsetzung.)

Nr. 65.

Kunstliteratur. Geschichte der Malerei in Italien, vom Wiederaufblühen der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts, von Ludwig Lanzi. A. d. Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt, herausgegeben von Adolph Wagner. 2ter Band. Leipzig, Joh. Ambr. Barth. 1831. 8. — S.
Der innere Heerdrucker-Thonau) Thor-Thurm in Ulm. Weyermann.
Varianten zu Plinius Kunstgeschichte. (Fortsetzung.)

Nr. 66.

John Flarman. — Adrian.
Varianten zu Plinius Kunstgeschichte. (Fortsetzung.)

Nr. 67.

Griechische Architektur. Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des plus intéressans monumens d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne, mesurés et dessinés par J. Hittorf et L. Zanth. Paris, 1827 etc. Livraison I. — VII. fol.
Erneuerung der Kirche St. Michaels in Fürth. — E. L.
Varianten zu Plinius Kunstgeschichte. (Fortsetzung.)

Nr. 68.

Griechische Architektur. Architecture antique de la Sicile p. Hittorf et Zanth etc. (Beschluß.) — Br.
Lithographie. H. Holbein's Todtentanz, zehn Hefte in lithographirter Nachbildung, herausgegeben von Joseph Schlotthauer in München. — E. Gr.
Beyträge zur Geschichte der Künstler. — Weyermann.
Altona im Juni 1831.
Mailand.
Berichtigungen.

Nr. 69.

Doctor Jacob Rour und die Wachsmalerei.
Varianten zu Plinius Kunstgeschichte ꝛc. (Fortsetzung.)

Nr. 70.

Doctor Jacob Rour und die Wachsmalerei. (Beschluß.) — Anselm Feuerbach.
Verein der Kunstfreunde (Societé des amis des arts) zu Paris.
Varianten zu Plinius Kunstgeschichte. (Beschluß.)

Nr. 71.

Kunstgeschichte. Elogio Storico di Rafaello Santi da Urbino. Fascicolo I. Urbino 1829.
Grabmäler von Paul und Virginie auf Isle de France.
Restauration des Opernhauses zu Paris.

Nr. 72.

Kunstgeschichte. Elogio Storico etc. (Beschluß.) — S.
Glasgemälde in Hord.
Paris.

Nr. 73.

Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel.

Nr. 74.

Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel. (Fortsetzung.)

Nr. 75.

Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel. (Fortsetzung.)

Nr. 76.

Die Formschneider Jobst, David, Herkules De Necker, 1542—1579. — H. F. Maßmann.
Maler Dittenberger's Gemälde in der Kirche zu Kürzell (auf der Straße von Freiburg nach Kehl).

Nr. 77.

Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel. (Fortsetzung.)
Maler Dittenberger's Gemälde in der Kirche zu Kürzell. (Beschluß.) — ...rn.

Digitized by Google

Nr. 78.

Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel. (Fortsetzung).

Nr. 79.

Herrn Hofrath Thiersch, in Bezug auf: Kunstblatt 1831, Nr. 45, 46. — Kumohr.
Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel. (Fortsetzung.)

Nr. 80.

Die Glyptothek in München. Erster Aufsatz.
Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel. (Beschluß.) — Grüneisen.
Die Nachricht über die Kunstausstellung in Rom, im Kunstblatt Nr. 47, 48 betreffend. — Dr. Gape.

Nr. 81.

Kunstverein für Rheinland und Westphalen 1831. — J.
Die Glyptothek in München. Zweiter Aufsatz. — F. Th.

Nr. 82.

Ueber die Richtung der Malerei unsrer Zeit. Vorgetragen in der Generalversammlung des Kunstvereins für Rheinland u. Westphalen 1831 von Karl Schnaase.

Nr. 83.

Ueber die Richtung der Malerei unsrer Zeit. (Forts.)

Nr. 84.

Ueber die Richtung der Malerei unsrer Zeit. (Forts.)
Artistische Literatur.
Anzeigen.

Nr. 85.

Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831. I. British Institution.
Ueber die Richtung der Malerei unsrer Zeit. (Beschluß.)

Nr. 86.

Der Kampf um den Leichnam des Patroklus. Frescogemälde von Cornelius in der Glyptothek Sr. Majestät des Königs von Bayern. (Zur Erklärung des beiliegenden Umrisses.)
Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius von Dr. Ludwig von Jan.
Berichtigung.

Nr. 87.

Leistungen des Glasmalers Joseph Sauterleute in Nürnberg. — E.
Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius. (Fortsetzung.)

Nr. 88.

Das Leben des Florentinischen Malers Buonamico Buffalmacco.
Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius. (Fortsetzung.)

Nr. 89.

Oeffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831. (Fortsetzung.) II. Ausstellung der Gesellschaft brittischer Künstler in Suffolk-Street.
Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius. (Beschluß.)

Nr. 90.

Oeffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831. (Beschluß von Nr. II.)
Das Leben des florentinischen Malers Buonamico Buffalmacco. (Fortsetzung.)
Deneter (zu Nr. 76 des Kunstblattes). — H. F. Maßmann.

Nr. 91.

Das Leben des florentinischen Malers Buonamico Buffalmacco. (Beschluß.)
Neue Methode des Zeichnenlehrens. — S.
Fürth, 1 Oktober 1831.

Nr. 92.

Oeffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831. (Fortsetzung.) III. Gesellschaft der Maler in Wasserfarben.

Nr. 93.

Holzschnitte von Blasius Höfel in Wienerisch-Neustadt. — E.
Oeffentliche Kunstausstellungen in London im Jahr 1831. (Fortsetzung.) IV. Ausstellung der königl. Akademie.
Die Heimkehr des Schweizergardisten vor der Julirevolution von J. B. Kirner aus Furtwangen im Badenschen. — rf.

Nr. 94.

Ein Brief aus Rom. Aus Schubert's Reise nach Südfrankreich und Italien. Bd. 2.
Oeffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831. (Beschluß von Nr. IV.) — M.
Berichtigung.

Nr. 95.

Literatur der Kunstgeschichte. De Werinhero, Saeculi XII. Monacho Tegernseensi, et de picturis minutis, quibus carmen suum theologicum de vita B. V. Mariae ornavit. Dissertatio inaug., auct. Franc. Kugler. Berolini, Petsch. 8. S. 60.

Nr. 96.

Spuren von Kunstbildung im innern Afrika. — M.
Literatur der Kunstgeschichte. De Werinhero etc. (Beschluß.) — E. Gr.
Kunstnachricht aus dem Schwarzwald.

Nr. 97.

Zeichnungen von Cornelius und Overbeck, öffentlich ausgestellt in der Akademie der bildenden Künste in München. — ef.
Antwort. — Kölle.
Paris.
Kunstauction in Leipzig.

Nr. 98.

Kunstausstellung in Florenz 1831. — n.
Liederbuch für deutsche Künstler.

Digitized by Google

Nr. 99.

Christus von Dannecker. — S.
Nekrolog. Friedrich Karl Rupprecht, Maler, Formschneider, Kupfer-Aetzer und Architekt, geb. zu Oberzenn im Rezatkreise 1779 — gest. zu Bamberg 25. Oktb. 1831. geschildert vom königl. Bibl. Jaeck.
Paris.

Nr. 100.

Kunstausstellung in Paris im Jahr 1831.
Die Schlacht von Sendling, Frescogemälde von Wilhelm Lindenschmitt. — cf.

Nr. 101.

Architektur. Bericht des Herrn Hittorff über die Zeichnungen nach den Monumenten der Akropolis zu Athen, welche der Architekt Hr. Ittar der freien Gesellschaft der schönen Künste zu Paris vorgelegt hat.
Subscriptions-Anzeige. Les Monumens de l'Egypte et de la Nubie, considérés dans leurs rapports avec l'histoire, la religion et les usages civils et domestiques de l'ancienne Egypte; décrits d'après les recherches faites dans ces contrées durant les années 1828 et 1829 par les deux commission scientifiques Français et Toscane, et publiés sous les auspices des Gouvernemens de France et de Toscane par MM. Champollion jne. et H. Rosellini. 400 planches, 10 volumes de texte, en 40 livraisons.

Nr. 102.

Mexikanische Kunst.
Architektur. Bericht des Hrn. Hittorff u. (Beschluß.)
München.

Nr. 103.

Die Himmelfahrt Christi. Deckengemälde in der neuen evangelischen Kirche zu München von Karl Hermann. — cf.
Stempelschneidekunst. Medaillen, während des Jahres 1830 in Frankreich geprägt.
Mexikanische Kunst. (Beschluß.)
Bemerkungen über Kunst.
Nekrolog. Carl Conjola.

Nr. 104.

Literatur der Kunstgeschichte: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's von Joseph Heller. In drei Bänden, zweiten Bandes dritte Abtheilung. Leipzig, Brockhaus 1831. S. 985 bis 1090. 8. — E. Br.

Zur Nachricht.

Der halbe Jahrgang des Kunstblatts kostet . . . . . 3 fl.
Der halbe Jahrgang des Literaturblatts und Kunstblatts ohne das Morgenblatt . . . . 5 fl.
Der halbe Jahrgang des Morgenblatts, Literaturblatts und Kunstblatts zusammen kostet . . . . 10 fl.

Für diesen Preis können, nach Uebereinkunft mit dem Löbl. Hauptpostamte in Stuttgart, diese Blätter in Würtemberg, Bayern, Franken, am Rhein, in Sachsen, und in der Schweiz durch alle Postämter bezogen werden. Das Kunstblatt erscheint jeden Dienstag und Donnerstag. Briefe und Sendungen erbittet man sich unter der Aufschrift: an die Cotta'sche Buchhandlung in Stuttgart, oder an die J. G. Cotta'sche lit. art. Anstalt in München, für die Redaktion des Kunstblatts.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

Digitized by Google

N°. 1.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 4. Januar 1831.

Ueber einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien.

Vom Herausgeber.

Wenn man die Werke arabischer Architektur mit den Denkmälern anderer Style der Baukunst vergleicht, findet man ohne Mühe, daß sie am meisten Aehnlichkeit mit der griechisch-römischen oder sogenannten byzantinischen Baukunst hat. Der byzantinische Charakter ward von ihr angenommen, als die Araber die oströmischen Provinzen eroberten, und vielleicht mag die Bekanntschaft mit den altägyptischen Tempelbauten, bei der Untersuchung von Aegypten durch Amru unter dem Khalifat des Omar, einiges zur Veränderung des byzantinischen Styls unter den Händen der Araber beigetragen haben. Der Graf Laborde in seiner malerischen Reise durch Spanien gibt drei verschiedene Epochen für das Wachsthum, die Blüthe und den Verfall der arabischen Baukunst in Spanien an, die man mit ziemlicher Sicherheit auf die gesammte mahammedanische Baukunst anwenden kann. Die erste vom Beginn des Islamismus bis zum neunten Jahrhunderte; die zweite vom neunten bis zum dreizehnten; und die dritte von da bis zum Fall der maurischen Herrschaft in Spanien, und auswärts bis in die neuere Zeit.

In der ersten Epoche zeigt die arabische Architektur deutlich ihren Ursprung. Man sieht, daß die Säulenschäfte der christlichen Kirchen das erste und vorzüglichste Motiv für die Disposition der Moscheen waren, und die Kuppelgewölbe, die seit der Erbauung der Sophienkirche in Constantinopel unter Justinian sich sehr häufig an den christlichen Kirchen des Orients fanden, wurden von den Arabern zur Bedeckung ihrer Gebäude in der Art nachgeahmt, daß sie dieselben in großer Anzahl von verschiedenem Umfang und fast als willkührlichen Schmuck anbrachten, wie dieß die Nachrichten von der durch Abdul Malek im 75ten Jahre der Hedschera erbauten Moschee zu Jerusalem beweisen. Da sie das Baumaterial, hauptsächlich die Säulen, meist von christlichen Kirchen oder öffern heidnischen Gebäuden nahmen und dadurch dem Zufall und der größten Mannichfaltigkeit in den Formen Preis gegeben waren, so ist an eine bestimmte Ordnung, oder auch nur an festgesetzte Verhältnisse der Säulen, des Gebälks, und der ihnen zugehörigen Theile nicht zu denken. Das Einzige was in den Werken dieser ersten Epoche schon constant hervortritt, ist der von Pfeilern und Säulen getragene Hufeisenbogen. Ob die Erfindung dieses Bogens den Byzantinern oder den Arabern angehöre, ist bis jetzt noch nicht zu ermitteln gewesen. Der Graf Laborde hat in dem Bericht über seine neueste Reise in Armenien bemerkt, daß diese Bogenform häufig an armenischen Klöstern vorkomme; da jedoch das Alter dieser Gebäude vielleicht nicht so hoch hinaufreicht, als der Ursprung der arabischen Baukunst, so beweist dieß Angabe nichts für den frühern Gebrauch in der byzantinischen Kunst. Eben so wenig läßt sich aus einer durch mündliche Mittheilung mir zu gekommenen Nachricht folgern, daß dieselbe Bogenform sich auch in Rußland, z. B. an den Fenstern von zwei sehr alten Kirchen der Stadt Wolokolamsk, (Gouv. Moskau, zwischen Moskau und Smolensk) finde, denn auch diese sind jedenfalls später, als jene Form von den Arabern angewendet worden ist. Aus den Hufeisenbögen, deren die byzantinische Architektur sich überall in großer Mannichfaltigkeit bediente, konnte sich sehr leicht der in der Mitte erweiterte, nach unten sich verengende, sogenannte Hufeisenbogen entwickeln, und es läßt sich die von Einigen geäußerte Vermuthung wenigstens nicht ganz abweisen, daß darin der Halbmond habe angedeutet werden sollen, ein Symbol, das bei den Arabern von der Zeit an, da sie Persien erobert hatten, in Gebrauch kam. Das schönste und erhaltenste Denkmal dieser ersten Epoche des arabischen Baustyls in Spanien ist unstreitig die Mezquita oder Moschee von Cordova, an der sich die sämmtlichen angegebenen Merkmale finden, und die bei ihrer Disposition auch auf gleiche Weise an die christlichen Basiliken, von denen sie den größten Theil ihres Materials entnahm, und an die Säulenvorhöfe der ägyptischen Tempel erinnert, in denen sich die Schaaren von Andächtigen eben schwohl sammeln als vertheilen konnten. Dieß Gebäude trägt den Charakter des Ernstes und der Festigkeit, welcher die Araber während des ersten Jahrhunderts ihres Aufenthalts in Spanien auszeichnete.

Digitized by Google

Der Styl, der sich in den schönsten Denkmälern der zweiten oder blühenden Epoche dieser Baukunst ausspricht, welche wir in Bezug auf Spanien jetzt maurische Baukunst nennen können, da maurische Dynastien sich der Herrschaft daselbst bemächtigt hatten, trägt einen ganz eigenthümlichen, den Sitten des Moslems angemessenen Charakter. Mit Unrecht ist derselbe von vielen Schriftstellern als die Quelle des sogenannten gothischen oder altdeutschen Styls betrachtet worden; denn er unterscheidet sich von demselben durch ganz entgegengesetzte Merkmale. Während die altdeutsche Architektur den Rundbogen in den Spitzbogen verwandelte, und diesen auf hohen, mit Pflanzencapitellen bekrönten Pfeilern oder Säulenbündeln ruhen ließ, finden sich in der arabischen durchgängig die halbmondförmigen oder Hufeisenbögen, welche auf leichten, verhältnißmäßig kleinen, aber in großer Anzahl aufgestellten Säulen oder auf niedrigen und starken Pfeilern ruhen. Die hohen Gewölbe sind rundbogig, als Tonnen- und Kreuzgewölbe angelegt und das Gebälk ist entweder verdeckt oder auf willkührliche Weise durch Consolen gestützt. In den Verzierungen herrscht eine verschwenderische Mannichfaltigkeit erhabener oder vertiefter Ornamente, die niemals den Charakter lebendiger Formen tragen, sondern alle nach vegetabilischen oder mathematischen Formen componirt sind, und durch die buntesten Farben und kostbarsten Vergoldungen und Mosaiken gehoben werden. In dieser Baukunst verschwindet die Stütze gegen das, was sie trägt; die schwersten Lasten, die größten Bögen und Gewölbe scheinen fast auf nichts zu ruhen und sich wie in der Luft schwebend zu erhalten, während in der altdeutschen die oberen Theile des Gebäudes leicht und ohne Gewicht erscheinen, die untern aber aus großen festen Massen frei emporsteigen. Die arabische hat überall den Anschein des Zeltartigen, welches der von wandernden Nomaden entsprossene Orientale liebt. Gewölbe und Wände sind reichen, mit Teppichen geschmückten Zeltdächern ähnlich und die Säulen scheinen wie von oben herabgelassen und in den Boden eingekalt zu seyn. Der Charakter, der sich in diesem Baustyl ausspricht, ist keineswegs ein religiöser, sondern der der größten Zierlichkeit und Ueppigkeit eines reichen und weichlichen Lebens, und es ist sehr wahrscheinlich, daß er in die späteren Moscheen allmählich aus den luxuriösen Wohngebäuden übergetragen wurde, welche die arabischen Herrscher für sich und ihren üppigen Hofstaat überall errichteten.

Die beiden schönsten Werke dieses Styles in Spanien waren vermuthlich der Pallast Azzahra zu Cordova und der Pallast Alhamra zu Granada. Den erstern, der um die Mitte des 10. Jahrhunderts von dem Khalifen Abdor Rhaman III., genannt Al Nasser Ledinallah erbaut wurde, kennen wir nur aus den Beschreibungen der arabischen Schriftsteller, die uns fast in die feenhafte Welt der arabischen Mährchen versetzen. Doch findet sich der Beweis, daß diese Angaben wenigstens in der Hauptsache keine Uebertreibungen enthalten, in den noch jetzt vorhandenen Resten des Pallastes Alhamra zu Granada, der erst gegen das Ende des 13. Jahrhunderts entstand, als die Kraft der spanischen Araber schon in üppiger Weichlichkeit fast ganz zu Grunde gegangen war. Wir kennen ihn aus Laborde's Reisen und aus dem schönen Werke des Engländers Murphy: Arabian Antiquities of Spain.

Die dritte Epoche der, wie sie jetzt im allgemeinen genannt werden kann, muhamedanischen Baukunst unterscheidet sich von der vorigen durch größere Vermischung griechischer und occidentalischer Formen, so wie durch einen willkührlicheren Gebrauch der eigenthümlichen. Die häufige Anwendung des Spitzbogens in den christlichen Ländern scheint auch die Araber zu jener Veränderung ihrer Hufeisenbögen bewogen zu haben, die an den neuern muhamedanischen Gebäuden, von Constantinopel bis nach Indien, so häufig bemerkbar ist. Sie verloren nämlich den Hufeisenbogen oben mit einer Spitze, und diese neue Gestaltung scheint ihnen um so lieber geworden zu seyn, da sie mehr Veranlassung zur Ausschmückung des Aeußern der Gebäude gab. Daher sieht man an den prachtvollen Grabmälern und Moscheen, welche die Anhänger des Islam in Indien errichteten, und die wir aus den Werken von Hodges und Daniels kennen, geschweifte Spitzbögen fast durchgängig angewandt. Die Verzierungen erscheinen hier noch reicher und willkührlicher, und Arabisches mit Griechischem und Römischen vermischt. In Spanien hat der Graf Laborde mehrere Proben dieses Styls in Benavente, Penafiel, Cordeillas, Segovia und Sevilla nachgewiesen. Der Thurm der Cathedrale von Sevilla und einer ihrer Höfe, Patio de las Naranjas genannt, so wie mehrere Höfe des Alcazard von Sevilla sind die erhaltensten Werke aus dieser letzten Zeit der maurischen Herrschaft in Spanien.

(Die Fortsetzung folgt.)

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen.

Dritter Brief.

Die Kunstausstellung und ihr Werth an plastischen Werken.

Ich habe Sie demnächst von der Kunstausstellung der Akademie zu unterhalten, der sechsundzwanzigsten, welche dieselbe seit der ersten vom Jahre 1781 veranstaltet hat. Seit 1798 findet sie abwechselnd ein Jahr um das andere Statt, und die Anzahl der zur Ausstellung gekommenen Kunstwerke ist nach einer, dem Verzeichnisse von diesem Jahre vorgedruckten Uebersicht seit 1814, wo sie 597 Nummern betrug, bis 1828 allmählich auf 1107 gestiegen. Das Verzeichniß von diesen neuesten zählt, obgleich die

Digitized by Google

Arbeiten der Kunstschulen ausgeschlossen worden, über 1200 Nummern, auch waren viele Werke noch nicht eingegangen, die man aus Rom und von andern Orten angekündigt hatte.

Da der Raum in der Akademie der Künste für die zweckmäßige Aufstellung einer so ungewöhnlichen Menge von Gegenständen nicht hinreichend war, hat die Akademie der Wissenschaften, welche mit ihr zusammenhängt, ihr Local zu jenem Behufe eröffnet, und man hatte dadurch eine lange Reihe von Corridors, Sälen, Zimmern und Cabinetten gewonnen, in denen die Fülle dieser Kunsterzeugnisse sich bequem und zweckmäßig ausbreitete, jedes bedeutende Werk den ihm gebührenden Raum fand. die ganze Menge der Beschauenden aber sich bequem verbreiten und der hier vereinigten Schätze frob werden konnte, ohne sich, wie es anderwärts geschehen muß, zu drängen, zu stoßen und am Ende die besten Werke in dem Gewühle nicht oder doch nur schlecht sehen zu können. Nur um ein Gemälde, die Revue der Garde unter den Linden in Gegenwart des Kaisers von Rußland, des königlichen Hauses und vieler ausgezeichneter Berliner, war der Zudrang störend. Denn außerdem, daß es den Forderungen der Kunst genügte, war es zugleich durch die Menge seiner Portraits und den lokalen Gegenstand geeignet, die Neugierde der Einzelnen in ungewöhnlichem Grade aufzuregen.

Von Bildwerken enthielt der Katalog 143 Nummern und die plastische Kunst hatte sich hier in allen Stoffen und Formen und in jeder mit Glück versucht, in Holz und Kort, Wachs und Elfenbein, Gyps und Thon, Marmor und Alabaster, Granit, edlen Steinen und farbigen Gläsern. Besonders Metalle der verschiedensten Mischung sind zu ganzen Figuren und Büsten, Reliefen und Geräthen, Stempeln, Denkmünzen, Juwelien und Cameen in großer Mannigfaltigkeit verarbeitet worden.

Von Thorwaldsen waren vier Nummern eingegangen: in Lebensgröße und etwas strengem Style, die marmorne Bildsäule der Hoffnung, welche der Herr Minister von Humboldt für das Monument verfertigen ließ, das er im Garten seines schönen Landsitzes zu Tegel dem Andenken seiner unvergeßlichen Gemahlin errichtet hat; außerdem in Abgüssen eine Venus mit dem Apfel und Reliefs zu den Grabmälern des berühmten Macca und des Cardinals Consalvi. Von Rauch waren außer seinen schönen, zum Monument des Königs Max Joseph von Baiern gehörigen Bildsäulen der Bavaria und Felicitas publica zwei Gypsbüsten Ihrer KK. HH. des Kronprinzen und der Kronprinzessin von Preußen, eine Marmorbüste des jungen Großfürsten, Thronfolgers von Rußland und eine Marmorbüste Schleiermachers, die an Aehnlichkeit und Lebenswahrheit, so wie an Feinheit und Geistigkeit des Ausdrucks, welche hier den Zügen eines der genialsten Denker eingehaucht ist, Alles übertrift, was ich an neueren Kunstwerken der Art gesehen habe, und mit welcher von den Werken aus dem Alterthume nur eine Büste in der Villa Albani kann verglichen werden, die in dem großen Porträtstyl steht und einen der sinnigsten Weisen des Alterthums vorstellt.

Von Tieck waren in 6 Nummern schöne Werke aus Gyps und Marmor aufgestellt, unter ihnen die Marmorbildnisse von Niemeyer, auf Befehl Sr. Maj. des Königs für das Universitätsgebäude zu Halle ausgeführt; von August Wilhelm Schlegel, desgleichen von Kaiser Rudolph von Habsburg für die Walhalla, die vierundzwanzigste, welche der Künstler für diese Sammlung gearbeitet hat, und die Modelle zu 20 Engeln in hohem Relief, welche die in Eisen gegossene Thüre der neuen Kirche am Werder zieren. Auch war Hegels Büste von L. Wichmann und der Hirtenknabe aus Rom von L. Wolf der Beachtung werth; dieser eine ganz unbekleidete schöne Jugendgestalt, und eben so durch naive Anmuth in Stellung und Ausdruck, wie durch den reinen Styl der Arbeit ausgezeichnet.

Als Werke der geistreichsten Composition und des reinsten Geschmacks, würdig der besten antiken Ornamente, erschienen die kleinen Gruppen von Nymphen, Tritonen und Seepferden, die Figuren einen Fuß groß, welche nach Zeichnungen des Herrn Geh. Oberbauraths Schinkel von August Kieß modellirt und bestimmt sind, den Rand einer großen Brunnenschale zu umgeben, welche in dem Gewerbsinstitute gegossen und den Hof dieser kunstreichen Anstalt schmücken wird.

Von den Bronzearbeiten, deren reinen Geist ich gleich anfangs nach Gebühr hervorgehoben, schien ein Weihgeschenk besonders merkwürdig, welches das Gewerbeinstitut nach der Inschrift „Seinem Könige“ und Gründer widmet. Es ist eine Amazone auf bäumendem Roß, einen Speer werfend, an dem Sockel sind Reliefe aus dem phigaleischen Tempel modellirt, und so war auch ihr Bronzeguß unciselirt, wie er aus der Form gekommen und geeignet, die Vortrefflichkeit der Gießerei in jener Anstalt zu bewähren; dasselbe kann auch von der Büste Sr. Maj. des Kaisers von Rußland von Dürger und von einer andern überlebensgroßen, modellirt von Volkert, gesagt werden, die in rohem Guß bis auf das Wegnehmen der Gußnath aufgestellt, und gleich vortrefflich war. Ich gehe nicht darauf aus, den ganzen Werth der Ausstellung zu beschreiben, sonst würden die Medaillen und bronzenen Reliefe von J. Fr. Brandt, die Arbeiten von Cestner, Facius, den drei Fischern u. a. noch Stoff genug bieten, sondern wollte nur durch nähere Hindeutung auf einige der vorzüglichern Werke die Art und Weise bezeichnen, in welcher hier die Plastik im weitesten Sinne ihre spröden Stoffe zu behandeln und zu beleben weiß, und zu diesem Behufe reicht das Vorstehende hin.

Digitized by Google

Im Ganzen sieht man, was Erfindung und Geschmack anbelangt, den Geist der Antike vorherrschend, wie es unter dem Einflusse von Männern, wie Schinkel, Rauch, Tieck und Wichmann und des ihnen an Kunstgeschmack gleichstehenden Geh. Rathes von Beuth nicht anders sich erwarten ließ; und doch ist es nicht eine todte Nachäffe, sondern eine freie Arbeit nach der Antike, ein Arbeiten in ihrem Geiste, welches der Individualität der Einzelnen noch Raum genug übrig läßt, sich zu entwickeln. Auch die Gegenstände aus dem Cyclus christlicher Personen und Lehren, wie die Engel von Tieck, zeigen jenen läuternden Einfluß der Antike, und erheben sich dadurch über die langgezogenen, die geistige Leerheit hinter dem falschen Ausdrucke angenommener Andacht zu verbergen, trachtenden Figuren, die man hie und da für christlich hält, die aber dem Christenthum so fern wie dem Heidenthume stehen.

Ich glaube nicht, daß jenem antiken Geist in allen Erzeugnissen auch der antike Verstand beiwohnt, und mir scheint, daß die Erfindung manches auch sonst bedeutenden Kunstwerks, das ich in Berlin gesehen habe, in dieser Hinsicht noch Vieles zu wünschen übrig läßt; doch kann es nicht fehlen, daß die Einsicht in das der reinen Plastik Gemäßere gerade in jener Stadt, wo die Studien des Alterthums in großem Umfange und mit so großem Erfolge getrieben werden, mehr und mehr zunehmen und zuletzt auch die Künstler ganz durchdringen und beherrschen wird, deren Jugend die Wohlthat einer classischen antiken Anleitung, wie jetzo die Sachen stehen, selten theilhaftig werden kann.

Jenes Bestreben aber, im Sinne und Geist der reinen Plastik zu denken und auszuführen, wird durch eine große Kunde von Mitteln und durch eine ungewöhnliche Virtuosität in Besiegung der Schwierigkeiten, welche der spröde Stoff dem Plastiker entgegensetzt, noch gehoben. Der Marmor kann nicht vollkommener überwunden, und in das Vollendete hinein, wo das eigentliche Leben des Kunstwerkes entspringt, bearbeitet werden, als es hier an mehreren Werken in den Kunstwerkstätten der vorzüglichsten Bildhauer gesehen wird. Dazu sind nun die Fortschritte der schwersten aller plastischen Künste, der eigentlichen Statuaria oder des Erzgusses gekommen und vorzüglich in dem letzten Jahrzehente die häufigere Gelegenheit zu größeren öffentlichen Werken, so daß, Alles zusammengefaßt, Talent, Geist, Studium, Uebung und Gelegenheit, was hier vereint ist, man nicht umhin kann, auf diesem Gebiet die plastische Kunst als auf geradem Wege nach einem schönen Ziele rasch vorschreitend, zu erblicken. (Die Fortsetzung folgt.)

Paris.

Viele Personen hatten sich am 1. October bei Herrn Soyer versammelt, um dem Gusse der achtzehn Fuß hohen Statue des Königs Stanislaus beizuwohnen. Die Bronze floß in die Form, und alles verkündigte einen glücklichen Ausgang. Mit einem Male begann die Form unter schrecklichem Getöse zu zerspringen; der brennende Sand und die flüssige Materie wurden nach allen Seiten hinausgeschleudert. Glücklicherweise wurde niemand gefährlich verletzt; die Arbeiter haben am meisten gelitten. Hr. Quatremère de Quincy erlitt einige Contusionen.

•

Der König hat den Bericht des Ministers des Innern in Betreff der im Innern der Kammer der Deputirten vorzunehmende Verschönerungen genehmigt. Diese Verschönerungen werden in Folgendem bestehen: 1.) in zwei 74 Fuß hohen Statuen, welche in den zwei großen Nischen an der Rückwand des Saales aufgestellt werden sollen; 2.) in vier 54 Fuß hohen Statuen, welche auf dem Gesimse der Nischen und zur Rechten der sich an dieselben anreihenden Säulen ihre Stelle finden werden; 3.) in einem großen Basrelief für die Mitte der Wand unterhalb des Gemäldes, welches die königliche Sitzung vom 9. August vorstellt. Das Basrelief soll Frankreich darstellen, wie es seinen schädlichen Einfluß über die Künste und Wissenschaften ausbreitet. Die zwei erstern Statuen sollen allegorisch seyn und die Freiheit und die öffentliche Ordnung vorstellen. Unter die erstern kommt ein Basrelief, welches die Ankunft des Herzogs von Orleans im Hotel de Ville zeigt. Von den vier andern Statuen werden die beiden erstern, der Freiheit gegenüber, die Stärke und Gerechtigkeit, die beiden andern, der öffentlichen Ordnung gegenüber, den Frieden und die öffentliche Wohlfahrt vorstellen.

•

Hr. Bosio hat die Ausführung eines von ihm modellirten Monumentes in Bronze, mit welchem er von den HH. Grafen Demidoff beauftragt worden ist, dem Gußarbeiter Hrn. Soyer übergeben. Dieses Monument, dem Andenken des verstorbenen Grafen Demidoff gewidmet, wird aus einem Piedestal mit Basreliefs und Inschriften, und aus sechs Figuren bestehen, welche zusammen eine Masse von dreißig Fuß Höhe auf eben so viel Breite am Grunde bilden. Hr. Bosio nahm Theil an der Commission, welche die Ursachen des Unglücks bei dem Gusse der Statue des Stanislaus untersuchte, und das Zutrauen, welches er nun dem Hrn. Soyer schenkt, beweist, daß letzterer an dem unglücklichen Ausgange jenes Gusses nicht die mindeste Schuld hatte.

•

Großes Interesse erregen die griechischen und ägyptischen Antiquitäten, welche Hr. Drovetti jüngst von Aegypten nach Livorno gebracht hat. Es sind dieß vielleicht die letzten, welche Mahmud Ali Pascha auf seinem Gebiete wird entführen lassen. Die Gegenstände sind: eine neun Fuß hohe Statue von weißem Marmor, den Antinoüs unter der Gestalt des Apollo darstellend. Sie wurde 1824 zu Lycopolis in Oberägypten gefunden und besteht aus mehreren Stücken, woran jedoch nur ein einziger Arm fehlt. Eine andere, acht Fuß hohe, gutgearbeitete und drapirte Statue scheint eine Kaiserin vorzustellen. Kopf und Arme fehlen. Eine dritte, gleichfalls acht Fuß hoch, von Granit, ist etwas verstümmelt und stellt angeblich den großen Sesostris vor. Endlich zwei große Sarkophage von Granit und ein kleiner Grabstein.

Digitized by Google

N°. 2.

Kunst-Blatt.

Sonnabend, 8. Januar 1831.

Ueber einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien.

(Fortsetzung.)

Arabische Schriftsteller beschreiben Cordova als eine alte Stadt, welche prachtvolle Trümmer der römischen und gothischen Baukunst enthalten habe. Zu den ältesten und erhaltensten Bauwerken der Araber daselbst gehört die noch jetzt bestehende Brücke über den Quadalquivir, die von Assamhu-Ben Malik, der unter dem Khalifen Omar in den Jahren 100–102 in Cordova herrschte, nach anderen von Abderrahman Ben Ubaidillah (zwischen den J. 103–107) erbaut und von Hescham I. (H. 171–180) verstärkt und verschönert wurde. Dieß Werk, aus 16 halbkreisförmigen Bögen bestehend, trägt ganz den ernsten Charakter heldenmäßiger Stärke und Kühnheit, welcher die ersten arabischen Herrscher in Spanien auszeichnete.*) Nachdem die Brücke völlig in Stand gesetzt war, erfuhr Hescham die Undankbarkeit und Mißgunst des Volks; denn als er einen seiner Räthe fragte, wie das Volk von Cordova über dieß neue Werk sich äußere, antwortete dieser: „man sagt, du habest die Brücke nur gebaut, damit du über dieselbe bequem auf die Jagd ziehen könntest.“ Hescham der Gerechte band sich hierauf durch einen Eid, niemals die Brücke zu betreten, und hielt denselben unverbrüchlich bis an seinen Tod.

Von wem der königliche Pallast (Alcazar) zu Cordova gegründet, findet sich nicht angegeben; was noch von demselben übrig, ist in Ställe verwandelt, in welchen gewöhnlich 100 andalusische Rosse gehalten werden. Ohne Zweifel trug Hescham I. am meisten zu dessen Verschönerung bei, auch ward auf seinen Befehl von Farkid Ben Aun el Aduani der schöne Brunnen gearbeitet, der nach dessen Namen Ainfarkid genannt und unter die schönsten Werke von Cordova gezählt ward.

Ein anderes noch bestehendes, aber durch die Zeit und veränderte Bestimmung vielfach umgestaltetes Werk ist die Moschee oder jetzige Cathedrale von Cordova. Auch diese trägt in einer gewissen Schwerfälligkeit ihrer Formen noch den ernsten Charakter jener Zeit, obgleich einige ihrer Theile auch den Luxus und den Prunk der spätern Jahrhunderte zeigen. Die Geschichte ihrer Entstehung ist zugleich ein Zeugniß des Eifers, mit welchem die Araber, sobald sie ihre Herrschaft befestigt hatten, die Errichtung ihrer religiösen Gebäude betrieben.

Die ersten Eroberer von Spanien ahmten das Verfahren ihrer Vorgänger, der Eroberer von Syrien nach, welche nach Omars Rath die Kirchen mit den Christen theilten. Dieser Maxime zu Folge theilten sie auch die Hauptkirche von Cordova, genannt St. Vincenz, mit den von ihnen sogenannten Barbaren und bauten an ihren Antheil eine große Moschee, während der andere Theil in den Händen der Christen blieb und alle Kirchen in Cordova in Verfall geriethen. Doch waren die Moslems mit dem, was sie besaßen, zufrieden, und als die Bevölkerung von Cordova, da die Fürsten der Araber ihren Sitz daselbst nahmen, fortdauernd anwuchs, wurden zu verschiedenen Zeiten Schiffe an die Moscheen angebaut. Das Dach jedes folgenden aber war niedriger als das des vorigen, bis das letzte Schiff in der That so niedrig wurde, daß das Volk nicht bequem darunter aufrecht stehen konnte. In diesem Zustande blieb der Tempel unter der Herrschaft der Emirs; aber als der Ommajade Abderrahman I., genannt Addakhil, und zuerst den Ehrentitel Emir al Mumenin, Herrscher der Gläubigen führend, von dem Königreich Besitz genommen und Cordova zu seiner Residenz bestimmt hatte, (n. Chr. 755. H. 139) untersuchte er den Zustand der Moschee und da er sie zu erweitern wünschte, machte er den Christen das Anerbieten, ihnen ihren Antheil an dem Gebäude abzutauschen, erhielt aber zuerst abschlägige Antwort. Endlich nach langem Bitten willigten sie ein, unter der Bedingung, daß sie die Erlaubniß erhielten, die verfallenen Kirchen an der äußern Seite der Stadt wieder herzustellen und sie allein mit Ausschluß der Moslems zu besitzen. Nachdem dieß zugestanden war, legte Abderrahamen den Grund zu der gegenwärtigen Moschee.*)

*) S. die Abbildung bei Murphy Arab. Antiq. in Spain. pl. 9. und bei Laborde Voy. pitt. en Espagne, 2. pl. 5.

*) Murphy History of the arabian Empire in Spain. S. 183.

Digitized by Google

Man sagt, daß der König selbst den Plan dazu entworfen und sich vorgesetzt habe, sie solle ähnlich der von Damaskus, größer und prachtvoller als die neue von Bagdad und vergleichbar der Aksa oder dem heiligen Haus zu Jerusalem seyn. Obgleich er, so sagt ein arabischer Schriftsteller, großen Fleiß auf dieses Werk verwandte, mit eigener Hand jeden Tag eine Stunde daran arbeitete, und mehr als 100,000 Golddukaten dafür ausgab, ließ ihn Gott doch die Vollendung desselben nicht erleben.*) Sein Sohn Hescham I. (n. Chr. 787, H. 170) setzte das von dem Vater unvollendet gelassene Werk fort, und die nachfolgenden Khalifen, Alhakem I. und Abderrahman II. fügten jeder noch zwei Schiffe, (wahrscheinlich Querschiffe) dem Gebäude hinzu. Die christliche Kirche, auf welcher das Gebäude gegründet worden, war von Abderrahman für 100,000 Dinars erkauft worden. Hescham soll auf die Fortsetzung des Baues 161,000 Dinars, den Ertrag der Kopfsteuer der Ungläubigen, verwendet haben.

Das Gebäude war von viereckiger Form, 620 Fuß lang von Norden nach Süden, und von vier Straßen umgeben. Von Außen war es mit hohen Mauern und stark vorspringenden Pfeilern umschlossen, beide, Mauern und Pfeiler, mit zackigen Zinnen geschmückt; doch war jede Seite von der andern an Höhe, da sie auf ungleichem Erdreich standen, und an Zierrath verschieden. Die Eingänge wurden mit Hufeisenbögen überwölbt und mit Stucco und farbigen Verzierungen aus gebrannter Erde von sehr zarter Arbeit geschmückt. An ihre Pfeiler wurden Säulenkronke angelehnt, an welche Inschriften aus dem Koran eingehauen waren. Von den 620 Fuß der Länge wurden 210 von der Nordseite zu einem Hofe verwendet, zu welchem jetzt ein neueres Thor, das Thor der Verzeihung führt. Dieser Hof wurde mit Wasserbehältern zur Reinigung, und Gartenanlagen versehen und mit einer Säulenhalle umgeben. Eilf Eingänge wurden alle mit Thüren aus anbauwürdigem Erz von der zierlichsten Arbeit geschmückt, die Hauptthüre war mit Goldplatten überzogen. An der Ost- und Westseite waren an jeder neun Thüren. Durch das Innere des Gebäudes liefen eilf Schiffe, jedes etwa 350 Fuß lang und 14 Fuß breit, parallel von Norden nach Süden und fünf und dreißig etwas schmälere von Osten nach Westen. Diese Schiffe wurden durch eine unübersehbare Menge von Säulen gebildet, deren Anblick die überraschendste Wirkung hervorbringt. Sie sind von Granit, Porphyr, Jaspis und verschiedenem Marmorn von den glänzendsten Farben und gehörten ursprünglich verschiedenen Nationen und Zeitaltern an. Viele derselben wurden von römischen Gebäuden genommen, viele kamen aus Carthago, und wo die Capitelle fehlten, wurden schon vorhandene nachgeahmt. Die Schäfte stellte man ohne Fuß auf den Boden, und machte sie ziemlich von gleicher Höhe, etwa 9 Fuß vom Boden bis zum Capitell. Ihre Dicke beträgt ungefähr 18 Zoll im Durchmesser. Die Capitelle, sowohl die alten als die nachgeahmten, wurden fast alle nach Art der korinthischen Ordnung gewählt, und die letzteren unterscheiden sich von den wahrhaft antiken durch freiere Nachbildung und weniger genaue Arbeit, so wie auch die von den Arabern verfertigten Schäfte nicht die Schwellung der alten haben.*) Unmittelbar über diesen Kapitellen sprengte man Bögen in Hufeisenform, von einer Säule zur andern und zwischen denselben erhoben sich viereckige Pfeiler, die einen zweiten, beträchtlich engeren Bogen trugen. Dieser bildete die Verbindung des Säulenwerks mit dem Gebälke der Decke, welche nur 35 Fuß über dem Boden ist. Das Licht ließ man durch die Thüren und wenige kleine Kuppeln von oben einfallen, daher ein trübes und geheimnißvolles Zwielicht in dem Gebäude herrscht; einige Theile sind heller, andere von einem Ehrfurcht erregenden Dunkel. **) Zwar kann das Auge die Gestalten der darin Herumwandelnden unterscheiden, doch das Ohr vermag ihre Fußtritte nicht zu hören. Nicht minder kunstvoll als diese Theile des Gebäudes wurde das Holzwerk des Daches angelegt. Seit der Zeit Heschams besteht es bis auf diesen Tag, obgleich theilweise verborgen durch das Gypswerk der neueren Gewölbe. Die Balken sind mit Schnitzwerk und verschiedenen Farben, vorzüglich roth, und mit mancherlei gemalten Figuren verziert. Keiner der bemalten Theile hat etwas von Würmern gelitten und wo keine Farbe war, hat das Holz in dem Zeitraum von tausend Jahren sich so wenig verändert, daß kaum eine Spur von Zerstörung bemerkt wird. Spinnengewebe findet man nirgends, eine Merkwürdigkeit, welche durch die zu dieser Construction verwendete Holzart veranlaßt seyn mag. Man benützte dazu das Lerchenholz (pinus larix), an welchem die Umgegend von Cordova vormals reich war; ein ganzer Wald soll an dem westlichen Ufer des Quadalquivir gestanden haben, von welchem jetzt keine Spur mehr vorhanden ist. — Das Dach wurde mit Blei gedeckt und auch dieser Theil der Arbeit ist so genau und geschmackvoll, daß man ihn ein Meisterstück nennen kann.

Zwei Abtheilungen des Innern wurden für das Volk und die Weiber, eine dritte für die Imams und die Vor-

*) Conde Historia de la dominacion de los Arabes en Espana. I. 211. Vergl. mit dem Folgenden: Aschbach Geschichte der Ommaiaden in Spanien 2. 337 ff., welche mir erst nach Absendung obigen Aufsatzes zum Druck bekannt wurde.

*) Pedro Diaz de Ribas, de los antiguedades y excelencias de Cordova. Cordova 1627. 4. S. 32.

**) Vergleiche die schöne Ansicht des Innern bei Murphy Arab. Antiq. of Spain, pl. 5.

Digitized by Google

nehmen bestimmt. In der Mitte dieses letztern war die große Kibla oder Heiligthum, auch Zanzarun genannt, in welchem der Koran aufbewahrt wurde. Die Architektur derselben war äußerst reich und geschmackvoll und trägt schon mehr den Charakter der zweiten Epoche arabischer Baukunst. Der Eingang, dem großen Thor im Hauptschiff gegenüber angelegt, bestand aus einem Hufeisenbogen, welchen niedrige Pfeiler und kleine Säulen aus Verde antico und röthlichem Marmor stützten. Die Pfeiler wurden aus rothem oder weißem Marmor gemacht, die Kapitelle von weißem und bläulig vergoldet; der ganze Raum um den Bogen aus weißem Marmor ward mit erhabenen Ornamenten höchst zierlich ausgeschmückt, an einigen Theilen hielt man den Grund blau und die Ornamente prächtig vergoldet, dazwischen wurde goldene, rothe, blaue und grüne Mosaik von ausnehmender Schönheit angebracht. Sprüche aus dem Koran, zierlich geschrieben in goldener Mosaik, auf blauem Grund, schlossen den Bogen im Viereck ein; darüber erhoben sich noch kleine Bögen auf dünnen Säulen. Das Thor selbst war von Gold, und der Fußboden, auf dem man eintrat, mit Silber belegt. Das Innere des Heiligthums war ein Achteck, nur 15 Fuß im Durchmesser und von sparlichem Licht erhellt, aber mit ähnlichen Verzierungen wie das Aeußere bedeckt und überaus bei nächtlicher Erleuchtung durch den massiven silbernen Leuchter, der in seiner Mitte hing, (besonders in den letzten zehn Nächten des Monats Ramazan) alles, was wir uns an Pracht und Reichthum vorzustellen vermögen. Die Kuppel bildete der Architekt aus einem einzigen Marmorblock, dessen Durchmesser 18 Fuß beträgt und er befestigte diese gewaltige Masse mit solcher Geschicklichkeit auf ihrer Höhe, daß sie bis jetzt unerschüttert geblieben ist.

Gegenüber der Kibla wurde das Mihrab oder Pult angelegt, von welchem aus der Mufti das Geseb des Korans erklärte. Es ward anfänglich, wie es scheint, aus Ebenholz, Sandel und Aloe und andern kostbaren Hölzern, unter Alhakem II. aber aus Marmor errichtet. Dieß letztere ist durch eine noch in der Cathedrale befindliche Inschrift bezeugt, welche Sylvestre de Sacy aus dem Arabischen übersetzt hat: „Seyd achtsam zu beten und „unterwerft Euch voll Ehrfurcht dem Willen Gottes. Der „Imam Mostanser Billah Abdallah Alhakem, „Fürst der Gläubigen — Gott verleihe ihm Glück — hat, „nachdem ihm Gott in Errichtung des Mihrab beigestanden, befohlen, dasselbe mit Marmor zu bekleiden, da er „wünscht, sich dadurch eine Belohnung und für die Zu„kunft ein glückliches Loos zu verdienen. Dasselbe ist aus„geführt durch Vermittlung seines Freigelassenen und „Kämmerers Dschafar, Sohn des Abderrahman, (wel„chem Gott gnädig sey), unter der Aufsicht seiner Diener „Yamschi, des Achmed, Sohn des Nasr, und Dsche„led, Sohn des Haschem, Commandanten seiner Leib„wache, und des Schreibers Motref, Sohn des Abder„rahman, im Monat Hon Hidbja des Jahrs 353. — „Und wer mit Ergebung sein Angesicht dem Herrn unter„wirft, und das Gute thut, hält sich an die festeste Hand„habe. Denn alle Dinge kehren zuletzt zu Gott zurück.“*)

Zur Seite des Mihrab, und der Kibla gerade gegenüber stand die Maksura, der Sitz des Khalifen, die auf's Prachtvollste von Almanzor (Mohammed II. 1008—1010. H. 399 — 401) angelegt ward. Vier unschädbare Säulen, zwei aus grünem Marmor und zwei aus Lapislazuli schlossen sie ein. Derselbe Almanzor vergrößerte auch die Moschee, indem er zu den eilf Schiffen des Hescham noch acht hinzufügte, so daß das Gebäude nun neunzehn von Norden nach Süden laufende Schiffe, neunzehn Eingänge und eine Breite von 450 Fuß erhielt. Da die acht Schiffe auf der Ostseite angesetzt wurden, so entstand hieraus das Mißverhältniß, welches in dem Plane des jetzigen Gebäudes auffällt, daß die Kibla und der ihr gegenüberliegende Haupteingang nicht in der Mitte stehen; die angesetzten Theile unterscheiden sich von den ältern durch eine Reihe von Pfeilern. Diese Vergrößerung ward in 24 Jahren vollendet, da der Khalif selbst Antheil an der Arbeit nahm. Der Architekt, welcher diese Bauten des Almanzor besorgte, war ohne Zweifel Abdallah Ben Said Ben Mohammed Ben Batri, welcher als Vorsteher der Architekten der Moschee und des königlichen Hauses zu Cordova im J. 401 d. H. starb. Er war zugleich Sahib Xarta (Präfekt) der Stadt, und „sehr weise und geehrt von den Königen“.**)

Die Zahl der Säulen des gesammten Innern geben arabische Schriftsteller auf 12 — 1500 an. Gegenwärtig sind deren noch ungefähr 850 vorhanden. Zweihundert achtzig Leuchter verschiedener Größe und Form aus Erz und drei davon aus Silber, und dann 7425 Lampen, welche 124,000 th. Oel und 120,000 th. Aloe und Ambra zum Rauchwerk jährlich kosteten, erhellten die Moschee. Der größte Leuchter in der Kibla, Atanor genannt, enthielt 1084 vergoldete Oellampen; die vier größten nach diesem wurden im Mittelschiff aufgehängt, doch wurden diese letzten nur in den letzten zehn Nächten des Ramazan angezündet. Ein großer Reflektor warf ein neunfaches Licht zurück; er soll aus 36000 Stücken geschlagenen Silbers bestanden haben und mit köstlichen Steinen geschmückt gewesen seyn. Die Wachskerzen, welche zur Seite des Imam brannten, waren 50 — 60 th. schwer.

Nach der Eroberung von Cordova, im Jahr 1236, verwandelte Ferdinand der Heilige diese Moschee in eine Cathedrale; den Chor ausgenommen, welchen man nach schönen Verhältnissen der altdeutschen Bauart errichtete,

*) Laborde Voy. pitt. v. pl. 20.
**) Conde I. 579.

Digitized by Google

ward ihr alter Plan beibehalten bis zum Jahr 1523, wo unter Karl V. der Architekt Hernan Ruiz ihre Symmetrie durch neue Zuthaten zu stören begann. Unter den folgenden Regierungen vermehrten sich dieselben; es wurden Pfeiler, Altäre und Kapellen an vielen Stellen errichtet, manche Säulen verdeckt oder hinweggenommen und im Jahr 1713 wurde das Holzwerk der Decke meist durch neue Gypsgewölbe verborgen, auch viel von dem Holze hinweggenommen zur Verfertigung von Guitarren. *)

Ibn Baschkuwal, ein arabischer Schriftsteller, berichtet, daß schon Alhakem I., Nachfolger Heschams I., (796 — 822. H. 180 — 206) den Vorhof der Moschee mit vier großen Cisternen geziert, deren jede aus einem einzigen Block Marmor im Gebirge nächst Cordova gehauen war, und von siebenzig Ochsen auf eigens dazu geebnetem Weg nach der Stadt gebracht werden mußten. Sie dienten zu den Waschungen, welche die Moslems vornehmen müssen, ehe sie die Tempel betreten, und waren mit Wasser gefüllt, welches in künstlichen Röhren von den Gebirgen um Cordova hergeleitet wurde. Dieser geräumige Hof war mit Palmen und Orangebäumen bepflanzt, und mit Blumen- und Rosenstücken versehen, zur Erinnerung, wie die arabischen Schriftsteller sagen, an die Schönheit des Paradieses. Unter Abderrahman III., genannt Al Naser, wurden im Jahr 957 einige andere Brunnen und Verzierungen des Vorhofs vollendet, und eine schöne, in violetten Marmor gegrabene Inschrift gesetzt, aus der wir auch den Namen eines Architekten erfahren: „Im Namen des gnädigen „und barmherzigen Gottes befahl Abdallah Abderrahman, „Fürst der Gläubigen, Beschützer des göttlichen Ge„setzes, — Gott verlängere sein Dasein — diesen Brun„nen zu errichten zur Verschönerung des Gott geweihten „Ortes, und aus Sorge für die demselben gebührende Ehr„furcht und die Anrufung Gottes, dessen Namen erhöht „und gesegnet werden möge; hoffend dafür großen und „reichlichen Lohn in dauerndem Ruhm und Glückseligkeit „zu erhalten; und wurde dieser Brunnen mit Gottes „Hülfe im Monat Dolhagia des Jahrs 346, durch die „Hände seines Dieners, Vezir und Hagib seines Palastes „Abdallah Ben Batti und des Architekten Said Ben Ayub „vollendet." Von demselben Khalifen Al Naser ward zunächst der Moschee noch ein Thurm gebaut, 72 Ellen hoch, von welchem die Stunden des Gebets verkündigt wurden. Auf dem Gipfel seiner mit Kupfer gedeckten Kuppel erhoben sich drei Aepfel, zwei von reinem Gold und der mittelste von Silber, alle drei von einer sechsfachen Lilie aus Gold höchst zierlich getragen. Jeder der Aepfel hatte 3½ Spannen im Umfang und der dünne goldene Blumenstengel, der sich über den Gipfel erhob, ward als ein Wunderwerk betrachtet.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Pons Viage de España 1, 3. Die Abbildung des Innern bei Laborde Voy. pitt. en Espagne 2, pl. 12. zeigt diese neuern Gewölbe.

Freie Gesellschaft der schönen Künste zu Paris.

Am 18. Oktober bildete sich in Paris eine akademische Gesellschaft von Künstlern, die sich in einer Sitzung am 21. dess. Monats definitiv constituirte. Bei Eröffnung dieser Sitzung hielt Hr. Ch. Farcy eine kurze dem Zwecke entsprechende Rede. Darauf fand die Vorlesung der Statuten statt, über welche bereits die ersten Begründer der Gesellschaft übereingekommen waren. Der Zweck der Gesellschaft, welcher darin ausgesprochen ist, besteht darin, durch gemeinschaftliche Berathungen, durch öffentliche Mittheilung von Abhandlungen über die schönen Künste, durch Prüfung neuer Erfindungen und Verfahrungsweisen, durch Correspondenz mit den gelehrten Gesellschaften und den berühmtesten Künstlern des In- und Auslandes, durch öffentliche Kunstausstellungen von Zeiten der Gesellschaft u. dgl. größere Fortschritte der schönen Künste und einen größern Wohlstand der Künstler selbst zu erzielen. — Sodann erfolgte der Beitritt der Anwesenden, und gleich Anfangs belief sich die Anzahl der Mitglieder auf 124, welche alle durch ihre Werke in den verschiedenen Zweigen der Kunst bekannt sind. Die Gesellschaft gestattet auch den Zutritt correspondirender Mitglieder. Fremde haben sich deßhalb an die Redaktion des Journal des Artistes zu wenden, welches auch Rechenschaft über die jedesmaligen Sitzungen giebt. In der zweiten Sitzung vom 28. Oktober traten der Gesellschaft fünfzehn neue Mitglieder bei. Hr. Cornac, ehemaliger Präsident der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften, ward zum Präsidenten, der Maler Blondel und der Architekt Guenepin zu Vice-Präsidenten ernannt. Weitere Ernennungen mußten der dritten Sitzung am 4. November vorbehalten bleiben. Eine besondere Commission wurde beauftragt, die Statuten dem König vorzulegen. Die Abstimmung über die Aufnahme neuer Candidaten wurde für die folgende auf den 18. November anberaumte Sitzung verschoben.

Bei Karl Aue in Augsburg ist in Commission erschienen:
Schmidt, O. J., Contouren der antiken Fresco-Malereien, welche von den im Jahre 79 n. Chr. durch Asche und Lava verschütteten Städten Pompeji, Herculanum und Stabiä ausgegraben sind. 2 Hefte. Imp.-Fol. à 2 Rthlr.
— — — Skizzen von Ornamenten und Arabesken nach antiken Fresco-Malereien, nebst Abbildungen von Gegenständen aus Marmor, gebranntem Thon und Bronce, die von den im Jahre 79 n. Chr. durch Asche und Lava verschütteten Städten Pompeji, Herculanum und Stabiä ausgegraben sind, wie auch von griechischen, römischen und hetrurischen Gegenständen derselben Art. 2 Hefte. Imp.-Fol. à 5 Rthlr.

Digitized by Google

N°. 3.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 11. Januar 1834.

Berlinische Briefe über Kunst- und Kunstsachen.

(Fortsetzung.)

Vierter Brief.

Die Gemälde der Kunstausstellung.

Wie die plastische Kunst, so hat in den auf der Akademie aufgestellten Arbeiten sich auch die Malerei in einer beträchtlichen Anzahl von Werken in jeder Art hervorgethan.

Die Landschaften sammt den Blumen-, Thier- und Genremalereien waren in großer Anzahl und mit einer reichen Fülle schöner Bilder hier beisammen, und den einheimischen in Preußen hatten sich berühmte Künstler aus München, wie Peter Heß, C. Fries, Domenico und Lorenz Quaglio, Albrecht Adam u. a. mit vortrefflichen Bildern beigesellt. Die Landschaften von Agricola, Ansicht von Salzburg und der Wasserfall von Gastein, zeigen eine eben so treue als lebendige Auffassung jener großartigen Natur, die auch in den Bildern von Eduard Biermann in Berlin, Ansichten vom Wetterhorn im Berner Oberlande und Bacharach am Rhein, uns wie etwas Heimisches anweht, während in den italienischen Landschaften von Fries, Franz Catel und Siegert, besonders in der Ansicht von Tivoli des erstern, die ganze Klarheit und Wärme der anmuthigen Natur von Hesperien übergetragen scheint.

Unter den Genrebildern, welche Naturwahrheit mit geistreicher Auffassung und Virtuosität der Ausführung vereinbaren, scheinen mir (um nach dem Alphabet zu gehen) die von Gros Claude (eine alte Frau im Gebete), mehrere von Wilhelm Henfel (z. B. ein Knabe, der eine Malve mit einem Schmetterlinge nach sich heranbiegt), und was außer von den baierischen Künstlern von Krüger, Joseph Schurer, von Schirmer, Karl E. Schulz ist geliefert worden, der Beachtung vorzüglich werth zu seyn.

Das schon oben erwähnte große Genregemälde, die Revue von Krüger, zeigt den prachtvollsten Platz in Berlin vor den Linden mit der Aussicht auf dieselben, und die Palläste zu beiden Seiten, die eben so gut architectonisch, als perspectivisch behandelt sind und eine vortreffliche Scenerie bilden. Den Hauptgrund füllen dicht geschlossene Reihen des Cavallerieregiments Kaiser Alexander, das der Inhaber selbst vor seinem Freunde, dem Könige, vorüberführt. Den Vordergrund nehmen sehr mannichfaltige Gruppen von Zuschauern ein. Abgesehen, daß die enggeschlossenen Schaaren der Reiter in den Mittelgrund der Scene eine, man darf sagen, architektonische Einförmigkeit bringen, so ist das Einzelne darinnen, Pferde und Menschen mit größter Kunst behandelt und die Beleuchtung, in deren untere Räume der von den Hufen der Rosse erregte Staub sich verliert, vortrefflich; dazu sind alle hervorragenden Militärpersonen Porträte. Dasselbe gilt von den Gruppen der Zuschauer, unter denen man auf den ersten Blick bekannte und berühmte Männer und Frauen unterscheidet; Schinkel, Rauch, Alex. v. Humboldt stehen neben anderen Notabilitäten der Akademie, der Universität, der Ministerien; Paganini neben Dem. Sonntag. Beide gewohnt, vor dem Publikum zu erscheinen, sind in einem zurückgeschlagenen Wagen stehend und über die andern hervorragend vorgestellt. Auch hier hatte der Künstler mit der Einförmigkeit der modischen Tracht zu kämpfen und hat sie durch Wechsel in den Gruppen und Beimischung von Figuren gemildert, welche bis dahin die Mode noch nicht erreicht hat. So wird Niemand die vortreffliche Charakterfigur des Theaterfriseurs und die Gruppen der Gassenjungen in seiner Nähe leicht vergessen, der sie einmal aufmerksam betrachtet hat. Das Ganze zeugt von einer außerordentlichen Gewandtheit in Auffassung und Behandlung der verschiedenartigsten Stoffe und von einer Klarheit und Sauberkeit der Ausführung, in welcher diesem vortrefflichen Künstler außer Peter Heß und Heidegger kaum einer der jetzt lebenden zur Seite steht. Mit Heß vorzüglich hat er in vieler Hinsicht auffallende Aehnlichkeit, und dieses Berliner Bild, das übrigens, wie ich höre, der Kaiser Nikolaus um einen außerordentlich hohen Preis (man sprach von 2000 Louisdor) erworben hat, erinnert besonders in den Gruppen der Zuschauer an das Gemälde, in welchem jener große Münchner Genremaler die Weide der Constitutionssäule auf den Gütern des Hrn. Grafen von

Digitized by Google

Schönborn ausgeführt und mit den reichsten und mannichfaltigsten Porträtgruppen angefüllt hat.

Des Gegensatzes wegen möchte ich neben diesem größten Genrebild der Ausstellung das kleinste nennen, (der Name des Malers ist Adolph Schrötter) das wie durch seinen Umfang, so durch die Natur des Gegenstandes gegen jenes gehalten, auf dem äußersten andern Ende der Linie steht. Es hing in den hintern Zimmern neben einer Thüre und stellte einige Schweine vor, welche die Köpfe aus der alten schmutzigen Kose herausstrecken und mit äußerster Begierde den Fraß verschlingen, den ihnen der Schweinejunge in den Trog geschüttet hat. Dieser kauert vor ihnen, und nicht viel sauberer, wie sie, sieht er dem unersättlichen Appetite seiner garstigen Pfleglinge mit einer so außerordentlich gutmüthigen Freude auf seinem häßlichen Gesichte zu, daß man nicht umhin kann, bei dem kleinen Bilde, voll des prägnantesten Naturlebens, mit einer Art von widerstrebendem Wohlwollen zu verweilen, ungefähr wie ein sehr gebildeter und vortrefflicher Kunstkenner, der dieses Bild mit Aufmerksamkeit betrachtete, und am Ende mit der Aeußerung: „der Schweinejunge ist unausstehlich“ davon wegging, aber, wie man sagt, doch noch einmal zu dem unausstehlichen Schweinejungen zurückkehrte.

Die Porträtmalerei erscheint hier in mehreren Werken, in denen sie sich zur Historienmalerei erhebt, besonders in den lebensgroßen Gemälden mehrerer italienischen Personen sehr auszeichnet, mit denen Wilhelm Hensel und Eduard Magnus die Ausstellung geschmückt haben. Von jenem ist eine Frau aus Genzano den Tamburino schlagend, nach welchem ein Knabe greift; von Magnus sind die Porträte einer Albaneserin, einer Venezianerin und eines alten Hirten von Tivoli, in denen die lautere menschliche Natur von Italien in charakteristischer Wahrheit und von jenem Reiz eines eigenen Geistes, der auch untergeordnete Individuen adelt, wie angebaucht, unter der erfahrnen Hand dieses ausgezeichneten Künstlers sich gestaltet hat.

Vieles andere ist auch in dieser Gattung hart und steif und der Beachtung nicht werth. Auch in der Historienmalerei fehlt es nicht an solchen unglücklichen Versuchen, und der Kampf ist dabei in seinen disparaten Ergebnissen um so sichtbarer, je größer die Schwierigkeiten sind, die hier zu überwinden kamen. Der Genremaler reicht mit einem glücklichen Talente der Auffassung für die Erfindung aus, der Historienmaler aber muß sich mit Hülfe der Natur seine Engel, Patriarchen, Götter und Heroen schaffen und sie in der idealen Größe oder Schönheit zeigen, welche die Ueberlieferung und die Verehrung der Menschen ihnen beilegt, um nicht hinter seinem Stoffe und hinter der Erwartung zurückzubleiben. Kein Wunder, wenn die meisten, mit nicht hinreichender Kraft und Uebung ausgestattet, dem Unternehmen ganz erliegen, wie es hier in vielen Bildern aus der Geschichte des alten und neuen Bundes, mit historischen oder allegorischen Figuren und ebenso aus der Mythologie ergangen ist. Andere vergreifen sich in dem Stoffe und wählen, was seiner wahrhaft artistischen Darstellung fähig ist, z. B. den Vater, der seinen eigenen Sohn bindet und schlachten will; indeß bewegt sich auch hier manches Talent in der schwierigen Bahn mit Erfolg, und anziehend ist es besonders, manche, die sich an demselben Stoffe versucht haben, zu vergleichen. So ist dem Einen das Opfer Abrahams ganz mißglückt, während ein anderer (Drägerer) demselben unerquicklichen Gegenstande eine vortheilhafte Seite abzugewinnen und den Abraham mit vieler Energie des Entschlusses darzustellen gewußt hat, während man nicht weiß, was man zu einem rüstigen und schönen Knaben sagen soll, der gebunden und ausgestreckt den Kopf herabhängen läßt und die Kehle dem Schlachtmesser anbietet, als ob er von Leben und Empfindung schon vor der That verlassen wäre. Es ist weder Resignation, welche in einer jungen, frischen Natur vor dem Schrecken des Todes sich in dieser Weise zeigt, noch Bewußtlosigkeit, für welche noch zu viel Lebendigkeit vorwaltet. Auch die schöne Sage von Hylas, den die Najaden in die Quelle hinabziehen, hat die Bestrebungen mehrerer jungen Künstler erregt und während man vor dem einen Bilde gleichgültig oder tadelnd vorübergeht, hat das andre von Sohn, dessen wir später weiter gedenken werden, fast alle Stimmen für sich vereinigt. Indeß erscheint in andern Werken die Historienmalerei jenes Kampfes, dessen wir gedachten, in nicht weniger preiswürdigen Werken, wenigstens größtentheils enthunden und neben den vortrefflichen Meistern und Führern der Schule, wie Wilhelm Schadow, Wilhelm Bach, Karl Begas treten sogar mit überwiegendem Glück neben ihnen mehrere von ihren Schülern mit verdienstvollen Bildern hervor.

(Die Fortsetzung folgt.)

Ueber einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien.

(Fortsetzung.)

Nur die ersten Herrscher des Hauses Ommaya in Spanien bewahrten den alten einfachen Ernst, welcher der Ausdruck ihrer hohen Kraft und kühnen Tapferkeit war. Schon Alhakem I., der Streitbare und Siegreiche, zweiter Nachfolger Abderrahmans I., ging in seiner 27jährigen Regierung (bis 206 der Hedschra) zu Pracht und Luxus über. Nicht nur, daß er seinen Truppen regelmäßigen Sold zahlte und sie reich equipirte, Waffen- und Mundvorräthe anlegte — er hielt auch eine Wache zu

Digitized by Google

Pferde vor seinem Thor und zweitausend Reiter mußten fortwährend seinem Pallaste gegenüber am Ufer des Fußes in zwei eigens für sie erbauten Häusern stationiren; er vermehrte die Anzahl seiner Diener und Höflinge, hielt gegen fünftausend Mameluken oder Sklaven, von ihm die Stummen genannt, weil sie das Arabische nicht richtig aussprechen konnten, von welchen dreitausend zu Pferde als seine Leibtrabanten dienten; auch wird er beschuldigt, daß er Knaben einfangen und entmannen lassen. Alle seine Maßregeln waren darauf gerichtet, den Herrscherthron mit Glanz zu umgeben, doch überfah er, so sagen die arabischen Schriftsteller, mit eigenen Augen seine Geschäfte, führte mit eigener Hand die Zügel des Reichs, suchte die Gesellschaft der Weisen und Guten und unterwarf das Reich dem Schritt seines eigenen Fußes.

Ihm folgte Abderrahman II., genannt Alaufat, (bis 852. H. 238), mit welchem der griechische Kaiser Theophilus Bündniß gegen das Haus der Abassiden schloß, und dessen Tage die des Friedens und Reichthums waren. Obgleich den Weibern leidenschaftlich ergeben, fand er, erfahren in den Lehren der Religion wie in den Wissenschaften und der Philosophie, sein größtes Vergnügen darin, die Werke gelehrter Männer vorlesen zu hören. Die jährlichen Einkünfte des Staats, die vor ihm nicht über 600,000 Dinars *) betragen hatten, brachte er auf eine Million; er errichtete Paläste, legte reizende Gärten an, in die er Wasser von entfernten Bergen leitete, baute Brücken, und während seiner Herrschaft wurden die größten Moscheen in verschiedenen Distrikten von Spanien errichtet. Zur Moschee von Cordova fügte er zwei Schiffe hinzu**). Viele seiner Unternehmungen, bei seinem Tode noch nicht vollendet, wurden von seinen Nachfolgern zu Stande gebracht. Er hatte, die Ehrfurcht des gemeinen Volkes zu vermehren, die Gewohnheit angenommen, bei allen Gelegenheiten sich dem öffentlichen Anblick zu entziehen, und auf alle Weise die Würde des Throns zu erhöhen gesucht.

Noch höher stiegen Reichthum und Luxus mit der Macht, die sich der siegreiche Abderrahman III., genannt Al Nasser Lidinallah, Vertheidiger des Glaubens, erwarb (911 — 961 H. 300 — 350). Er, an welchen Kaiser Leo von Byzanz, der König der Franken, die Herren von Castilien, Barcelona und Tarragona, ja selbst der römische Papst Gesandte schickten, umgab sich mit allem Pomp eines orientalischen Monarchen. Der Reichthum, der ihn umringte, war so groß, daß sein erster Vezir, Ahmadu Ben Schaid, ihm im Jahr 327 ein Geschenk machen konnte, von welchem 400,000 Mithcals gemünzten Goldes und 400 Lb. unvermischten Goldes, nur geringe Bestandtheile waren; dafür ernannte Al Nasser seinen Diener zum Herrn des doppelten Vezirats und gab ihm den doppelten Vezirsgehalt, nämlich 80,000 Dinars. Al Nasser verwandte von seinen Einkünften ein Drittheil für sein Heer, ein Drittheil für Bauwesen und ein Drittheil für den Schatz. Die jährlichen Einkünfte von Spanien aus Städten und Dörfern sollen zu seiner Zeit 5,480,000 Dinars betragen haben; an Beute gewann er 765,000, ungerechnet das Fünftheil der großen Beute, die seine Soldaten gemacht und welches dem Schatz einverleibt wurde. Er hinterließ, als er im 73. Lebensjahre starb, in seinem Schatze 5000 Millionen und ein Blatt, worauf er mit eigener Hand die Tage verzeichnet hatte, die er im Genusse des reinsten Glückes verlebt — ihre Zahl betrug vierzehn!

Dieser König pflegte die Frühlings- und Herbstmonate auf einem ruhigen Landsitz, fünf Meilen von Cordova, den Quadalquivir abwärts, zuzubringen, und wegen der Frische und Anmuth des Orts, wegen seiner Baumgänge und dichten Gebüsche ließ er daselbst einen Pallast mit vielen prächtigen Gebäuden und schönen, weitausgedehnten Gärten errichten, und was vorher ein Haus gewesen war, verwandelte sich nun in eine Stadt. Die Sage berichtet, daß, da eine von des Khalifen Beischläferinnen gestorben war und ihm ein bedeutendes Vermögen hinterlassen hatte, er befohlen habe, solches zur Loskaufung von Gefangenen zu verwenden; doch auf die Nachfrage fand sich, daß nicht Ein gefangener Moslem in Gewalt der Franken sich befinde. Darüber freute sich Al Nasser und dankte Gott. Darauf bat ihn Azzahra, seine geliebte Sklavin, „daß eine Stadt, die meinen Namen trage und mein sey.“ Und Al-Nasser erfüllte ihren Wunsch. Diese prachtvolle Anlage ward im Jahr 325 der Hedschra (936 n. Chr.) begonnen, und Al Nasser rief dazu die geschicktesten Architekten und Steinmetzen aus Bagdad, Constantinopel und andern Gegenden herbei. Täglich waren zehntausend Menschen an dem Bauwerk beschäftigt, dann 1400 Maulthiere, 400 Kameele, die alle dem Khalifen gehörten, und zum Lasttragen waren noch 1000 Maulthiere gemiethet. 1100 Trachten Gyps und Kalk wurden jeden Tag herbeigebracht, und 6000 behauene Steine wurden jeden Tag verarbeitet, ungerechnet die Bruch- und Backsteine. Die Werkleute waren täglich jeder mit 1¼ oder 2½ Dirrhems bezahlt. Jeder Marmorblock kostete zehn Dinars ohne Transport und Behauung. Der weiße Marmor kam von Almeria, der gestreifte von Zida, der rosenfarbene und grüne von der Kirche von Isfakis in Afrika und von Carthago. In der Mitte der neuen Stadt Medina Azzahra erhob sich der königliche Alcazar oder Pallast. Alle Fußböden der Säle und Zimmer desselben wurden aus farbigem Marmor nach verschiedenen und künstlichen

*) Goldmünze von wechselnder Geltung, gewöhnlich ungefähr gleich einem Dukaten gerechnet.

**) Casiri Biblioth. Escur. II. 34.

Digitized by Google

Zeichnungen gepflastert, die Wände ebenfalls mit Marmor- und Porzellanplatten oder Friesen von mannichfaltigen Farben bekleidet, die Decken mit Gold und Azur bemalt und mit zierlicher Mosaik und künstlichen Stuccaturen geschmückt, Balken und Sparren waren von Lerchenholz sehr fleißig und zierlich gearbeitet. In einigen der großen Säle waren Brunnen von süßem und krystallhellem Wasser in marmornen Becken und Schalen von zierlichen und mannichfaltigen Formen. In der Mitte des Saales, den man den Saal des Khalifen nannte, und dessen Decke und Wände aus Gold und polirten Marmorblöcken von verschiedenen Farben bestanden, befand sich ein Wasserbecken von Jaspis, in dessen Mitte ein goldener Schwan von wundervoller Arbeit stand, der in Constantinopel verfertigt war, und über dem Bassin von der Decke herab hing die große Perle, welche Al Nasser von dem griechischen Kaiser zum Geschenk erhalten hatte.

Andere erzählten, dieser mit eingegrabenen und ausgehauenen Figuren geschmückte Brunnen sey von dem Philosophen Ahmud und dem Bischof Rabia, der an die im Dienste des Khalifen stehenden Slavonier geschickt war, aus Constantinopel gebracht worden, und Al Nasser habe ihn bei der Aufstellung noch mit zwölf in Cordova gearbeiteten Figuren umgeben lassen. Die eine war ein Löwe, zwischen einer Antilope und einem Krokodill stehend; gegenüber sah man einen Drachen und einen Adler, und auf den zwei andern Seiten eine Taube, einen Falken, einen Pfau, eine Henne, einen Hahn, einen Geier und einen Hadicht. Diese Figuren waren aus lauterem Golde verfertigt und mit edlen Steinen besetzt, und das Wasser der Fontaine strömte aus ihrem Mund.

Anstoßend an den Pallast waren die großen Gärten mit den mannichfaltigsten Fruchtbäumen und abgetheilten Boskets von Lorbeern und Myrthen, einige von gebogenen und klaren Teichen umgeben, welche das Bild der schönen Bäume und des Himmels mit seinen röthlichen Wolken in ihrem Spiegel dem Auge darboten. In den Gärten waren Bäder von Marmor sehr bequem und schön eingerichtet. Die Teppiche, Vorhänge und Draperiungen waren aus Gold und Seide gewebt, und mit Figuren von Blumen, Landschaften und Thieren, welche dem Beschauer lebendig und natürlich zu seyn schienen, aufs künstlichste verziert. Inmitten der Gärten auf einer Höhe, welche sie beherrschte und überschaute, stand der Pavillon des Königs, wo er nach der Jagd zu ruhen pflegte: er war von Säulen aus weißem Marmor getragen mit sehr schönen vergoldeten Kapitellen, und man erzählt, daß in der Mitte des Pavillons sich ein Becken befunden habe, mit Quecksilber gefüllt, das künstlich wie Wasser hin und herströmte und von den Strahlen der Sonne oder des Mondes getroffen einen blendenden Glanz von sich gab. Acht Thüren an jeder Seite waren aus Ebenholz und Elfenbein mit Gold und köstlichen Steinen mannichfaltiger Art ausgeziert, und ruhten an Pfeilern von vielfarbigem Marmor und reinem Krystall. Wenn die Sonnenstrahlen durch die Thüren drangen, warfen Decke und Wände einen blendenden Glanz zurück. Die Kuppel dieses Pavillons sey Anfangs mit goldenen und silbernen Platten gedeckt gewesen, doch auf einen Vorwurf des Kadi Mundhir habe der Khalif solche mit farbig glasirten Thonziegeln, wie die der übrigen Gebäude waren, vertauscht.

Um das Jahr 949 kamen nach Cordova Gesandte des griechischen Kaisers zu Abderrahman und wurden mit großem Pomp in dem prächtigen Pavillon des großen Gartens von ihm empfangen, der mit kostbaren Decken von grüner Seide und Gold umhangen war. Der König war von seinem Hagib, seinem Vezir und Alcalden und von einer glänzenden Garde von Sklaven umgeben. Der Kaiser der Griechen sandte seinen Brief auf Pergament, mit Gold und Azur geschrieben, in eine goldene Kapsel eingeschlossen, auf deren äußerer Seite die Bilder Christi und des Kaisers Constantinus eingegraben waren. Al Nasser befahl seinem Hagib, die griechischen Abgesandten zu bewirthen, schickte, als sie zurückkehrten, seinen Vezir mit ihnen, um den griechischen Kaiser seiner Seits zu begrüßen und seiner Freundschaft zu versichern und übersandte ihm durch denselben ein reiches Geschenk an andalusischen Pferden, Waffen und köstlichen Pferdegeschirren von Toledo und Cordova.

Auch eine Moschee baute Al Nasser in Azzahra, welche zwar nicht an Größe, doch an Kostbarkeit und Eleganz die von Cordova noch übertraf. Den Nachrichten der Araber zu Folge soll sie in 48 Tagen, doch frei von Fehlern, durch 1000 der geschicktesten Werkleute errichtet worden seyn. Sie hatte fünf Schiffe, das mittelste 15, die übrigen 12 Ellen breit und 50 Ellen lang. Ein Vorhof, mit einem Brunnen geschmückt und mit seltenen Marmorn gepflastert, führte zu ihrem Eingang und die ganze Länge des Gebäudes, sonen mit eingerechnet, betrug 97 Ellen, die Breite von Osten nach Westen 59. Am Tage der Vollendung des Gebäudes ließ Al Nasser eine Kanzel von außerordentlicher Zeichnung und Schönheit errichten und neben derselben eine große Maskirá von wundervoller Construction. (Die Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen über Kunst.

Ist es doch, als bedachten die Neuern nicht recht, daß die offenste Helle kalt ist. Mit dem Schatten fängt das Leben an; dieses mächt mit Helldunkel. Wiederschein, Durchleuchtung, Lustton.

*

Wo soll das hinführen, wenn man im Ganzen von einer vorgefaßten Ansicht verurtheilt, oder von einer Partei nachurtheilend bedingt ist, und doch im Einzelnen, in seinem eigenen Thun nicht recht fortkommt?

Digitized by Google

N°. 4.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 13. Januar 1831.

Ueber einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien.

(Fortsetzung.)

Ibn Haiyan, ein arabischer Schriftsteller aus Cordova (geb. 377, †469) erzählt, in dem Pallast seyen 4312 Säulen verschiedener Höhe gewesen. Davon seyen 1013 aus Afrika, 19 aus fränkischen Gegenden gekommen und 140 habe der Kaiser von Constantinopel geschenkt. Die übrigen seyen aus verschiedenen Gegenden Spaniens, wie Tarragona und andern zusammengebracht worden. Die Länge des Pallastes von Osten nach Westen betrug 2700 Ellen und seine Breite 1500. Ueber dem Thore stellte Al Nasser die Bildsäule seiner Geliebten auf, nach welcher die Stadt genannt war. Als sie ihn bezog, bemerkte sie den Contrast der schönen Gebäude mit den dunklen Bergen um dieselben und sagte zu ihm: „Siehst du nicht, o Heer, die Schönheit dieses lieblichen Mädchens in der Umarmung jenes häßlichen Negers?“ Und Al Nasser gab Befehl, den Berg abzutragen. Da ihm aber vorgestellt wurde, wie dieß für menschliche Kräfte unmöglich sey, befahl er, die Bäume, welche darauf standen, niederzuhauen, und den Boden mit Feigen- und Mandelbäumen anzupflanzen, wodurch die Gegend ein reizendes Ansehen, besonders in der Zeit der Blüthe, und wenn die Blätter keimten, gewann.

So groß war Al Nasser's Sorge für dieses Bauwerk, daß er dessen Aufsicht keinem als seinem Sohn und Nachfolger Alhakem II. anvertraute. Trotz der Menge von Arbeitern gingen die letzten 25 Jahre von Al Nasser's Leben und noch 15 Jahre und einige Monate von seines mächtigen, kunstliebenden und gelehrten Sohnes Regierung über diesem Werke hin. Die jährliche Ausgabe für dieses Gebäude soll unter Al Nasser 300,000 Dinare betragen haben und die Kosten im Ganzen beliefen sich daher auf 7½ Millionen.

Nach Al Nassers Tode empfing Alhakem II. den Eid der Treue von seinem Heere und Volke im Pallast Azzahra. Alle bei dieser Ceremonie Anwesenden trugen weiße Ueberschläge als Zeichen der Trauer an ihren Kleidern, im Gegensatz zu den östlichen Arabern, welche schwarze zu tragen pflegten. Dieß Bauwerk scheint den höchsten Punkt des Luxus und der Pracht zu bezeichnen, welchen die Herrschaft der Araber in Spanien erreichte und wahrscheinlich waren an ihm die leichten Verhältnisse und prachtvollen Ornamente schon ausgebildet, die wir als charakteristisch für die zweite Epoche an den Ueberresten der Alhamra bewundern. Sein schneller Untergang war aber zugleich ein Bild des eilig vorübergehenden Glückes, welches mit der männlichen Stärke dieses Volkes verschwand, als dasselbe in Weichlichkeit und Wollust versank. Reichthum und Schwelgerei hatten es schon unter Al Nasser unfähig gemacht, durch ausdauernden Muth die Kunst seiner Feldherrn zu unterstützen, weßwegen auch dieser Khalif in den letzten Jahren seiner Regierung klug Unterhandlungen dem stets für ihn ungünstig ausgefallenen Waffenlooſe bereitwillig vorzog.*) Nach Alhakems II. Tode bemächtigten sich die Vezière oder Hagibs der Zügel des Reichs. Hescham II., Alhakems unmündiger Sohn und Nachfolger, sowohl durch seine Jugend als durch natürliche Neigung getrieben, dachte nur an Spiele und unschuldige Vergnügungen und kam nicht aus seinem Pallast und aus den köstlichen Gärten, noch wünschte er andere Zerstreuungen und Ergötzlichkeiten, als er schon kannte. In seiner Zurückgezogenheit war er stets von jungen Sklaven seines Alters umgeben, und die Führung des Reichs war in den Händen seines Hagib Mohammed Ben Aby Aamir, welcher den Titel Alhagibu-l-Mansur (Almanzor) annahm, auch zur eigenen Sicherheit und Wohnung dicht an dem Pallast des Khalifen und am Ufer des Stromes den Pallast Azzahira baute. Dieß Gebäude ward im Jahr 368 (978 n. Chr.) begonnen und von Almanzor zwei Jahre nachher mit allen seinen Schätzen und Vorräthen, mit seiner Familie, seinen Dienern, Wachen und Trabanten bezogen. Hieher verlegte er die Staatsbehörden, Kornmagazine und Mühlen und da er seinen Vezieren, Sekre-

*) Feßler, Gesch. der span. Nat. S. 325.

Digitized by Google

täten, Generalen und Kämmerern das umliegende Land geschenkt hatte, so bauten auch sie und viele Andere prachtvolle Häuser und Paläste in seine Nachbarschaft. So erreichten die Vorstädte von Azzahra bald die von Cordova. Der Khalif war indessen aller Macht und Ehre außer seines Namens entkleidet, da Almanzor nicht bloß allen Tribut aus Spanien und Afrika in seinen Pallast bringen ließ, sondern auch Statthalter und Abgeordnete zwang, an seinem und nicht an des Khalifen Hof zu erscheinen. Ja er schloß sogar die Thüren von des Khalifen Residenz durch eigens angestellte Wachen und Thürhüter.

Doch auch dieses Glück dauerte nicht lange. Denn in dem Kampfe zwischen Abderrahman, dem Sohn dieses Almanzor, und Mohammed Almuhdy, dem Urenkel des Al Nasser, im Jahr 399 (1008 n. Chr.) ward Azzahira von dem siegreichen Heere des Almuhdy zerstört und auch der Pallast von Azzahra, dessen sich Mohammed bemächtigte, vielfach beschädigt. Almuhdy's Besieger und Nachfolger jedoch, Suleiman Almostain Bila, brachte seine meiste Zeit in Azzahra zu, als er aber dem Mohammed wieder weichen mußte, plünderten Suleimans eigene Afrikaner den Pallast und die Moschee und raubten gegen seinen Willen Lampen von Gold und Silber, köstliche Ketten, Kronen, reiche Gewänder und edle Steine aus einigen der Hauptgebäude. Und was diese übrig ließen, raubten nachher die Leute des Mohammed und die Cordoveser (im Jahre 400). Ein späterer Mohammed, der dritte mit dem Beinamen Mostakfi Bila, (1024 — 25) Freund der Dichtkunst und des Vergnügens, war sehr bemüht, die schönen Gärten von Medina Azzahra wieder herzustellen. Er brachte seine meiste Zeit daselbst zu, ward aber daraus vertrieben und starb bald nachher an Gift. Jetzt ist keine Spur mehr von diesen Gebäuden übrig, doch besuchen die Spanier noch gerne die Stätte, auf der sie standen, wegen der Schönheit der Umgebungen und der heilsamen Frische der Luft und des Wassers.

Obgleich die üppige Phantasie der arabischen Schriftsteller an diesen Schilderungen manches verschönert und erweitert haben mag, so beweist doch ein noch vorhandenes Bauwerk, daß sie nicht so viel, als man vielleicht glauben möchte, über die Wahrheit hinausgegangen sind. Was die Zeit von der Alhamra*) zu Granada übrig gelassen hat, ist ein eben so glänzendes Zeugniß für die Prachtliebe der maurischen Könige wie für den feinen Geschmack, die ausgesuchte Eleganz und die Geschicklichkeit ihrer Künstler. Dieses Gebäude bildete den mittelsten und höchsten Punkt einer von doppelten Ringmauren umschlossenen Festung, und war die Residenz der maurischen Könige von Granada, weßhalb es auch öfter nur der Alcazar oder königliche Pallast (von dem arabischen Worte al Cayçar, Haus des Cäsar) genannt wird. Der Erbauer desselben war nach Einigen Mohammed Ebn Alhamar, der erste Herrscher von Granada, (1237—73 H. 635 — 71) nach Andern dessen Nachfolger Mohammed Abu Abdallah Ben Nasr (1275 — 1302, H. 672 — 703). Die Kosten bestritt ein Tribut, welchen Mohammed seinen neueroberten Provinzen auflegte. Sein Sohn Mohammed II. (1302 — 1310) und sein Enkel Mohammed III. (1322 — 1333) vergrößerten und verschönerten das Gebäude; der letztere fügte eine prachtvolle Moschee hinzu, welche Musaiken und künstlich gearbeitete Pfeiler mit silbernen Füßen und Kapitellen schmückten.*) Die letzte Hand daran legte Jusuff Ben Ismael Ben Pharaji, genannt Abul Haggai, ein trefflicher Dichter, Gelehrter und Kunstverständiger, (1333 — 1354, H. 732 — 755). Sein letztes Werk in der Alhamra war der viereckige Thurm, welcher den Haupteingang bildet und dessen Vollendung im Jahr 749 (1348 n. Chr.) eine Inschrift an demselben bezeugt.

Die Alhamra und der Albayzin, auf zwei gegenüberstehenden Hügeln gelegen, waren die beiden Festungen, welche das prachtvolle Granada beherrschten; der Hügel, worauf die erstere steht, wird noch heute von den Spaniern la Sierra del Sol genannt, weil die Strahlen der aufgehenden Sonne denselben zuerst unter den Höhen der Gegend treffen. Als Residenz der maurischen Herrscher war sie stets das Hauptaugenmerk der Belagerer, und unter den Bedingungen, welche die christlichen Sieger den letzten Königen von Granada vorschrieben, stand immer die Uebergabe der Alhamra oben an. Wahrscheinlich bewog eben so wohl die Festigkeit als die Schönheit der Lage den maurischen König, hier seine Residenz anzulegen. Gegen Morgen und Mittag steht man Gebirge mit ewigem Schnee bedeckt, dem Quell der Gewässer, welche nach Granada Frische und Gesundheit bringen, gegen Norden und Westen schweift der Blick über die reiche Stadt Granada, das spanische Damascus der Araber, und über dieselbe hinweg, so weit das Auge reicht, über die Vega von Granada, eine reizende Ebene von immer grünen, bildenden und fruchttragenden Bäumen bedeckt. Abu Abdallah nannte das Gebäude Medinat al Hamra, d. h. die rothe Stadt, wegen der Farbe der Backsteine, woraus es erbaut ward.**) Andre sagen, das Wort sey verdorben, aus dem Arabischen Alhamar, dem Namen des Stammes, aus welchem Abdallah entsproßen

*) Die Spanier brauchen das Wort, analog dem Arabischen, weiblich, la Alhamra, daher ich dieß im Deutschen beibehalte, obgleich mehrere Neuere, auch Hr. v. Auffenberg in seinem Gedicht Alhambra es männlich brauchen.

*) Casiri Biblioth. Escur. II. 272.

**) Casiri Biblioth. Escur. II. 249.

Digitized by Google

war. Die Mauern und Thürme folgen alten Schwingungen und Einbiegungen der Anhöhe, und müssen vor Erfindung des Schießpulvers unüberwindlich gewesen seyn. Ihre Ausdehnung beträgt in der Länge ungefähr 2000 und in der Breite 600 engl. Fuß.

(Die Fortsetzung folgt.)

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen.

Vierter Brief.

Die Gemälde der Kunstausstellung.

(Schluß).

Da es mir nun auch hier nicht auf Vollständigkeit, sondern auf Beispiele zur Bezeichnung der Art und Weise ankommt, so erwähne ich unter mehreren höchst beachtungswerthen Werken die Gemälde von Lessing und Sohn, welche sich beide zur Düsseldorfer Schule Schadows rechnen. Von Karl Sohn aus Berlin ist jener Hylas, dessen wir schon gedachten, von drei Najaden in die Fluth hinabgezogen, ausgestellt, ein Bild mit lebensgroßen Figuren, und von Karl Lessing aus Wartenberg in Schlesien außer einem Klosterhofe ein trauendes Königspaar, welches von vielen und vielleicht nicht mit Unrecht, für die Krone der Ausstellung gehalten wird. Im Hylas sind die drei schönen Frauen um den Jüngling sehr verständig geordnet und die Vortrefflichkeit des Ausdrucks, besonders die schmachtende Sehnsucht derjenigen, die ihn umschlingt und zu sich hinabzieht, ist bewundernswürdig. Gleiches Lob verdient das Technische; die Zeichnung der zum Theil schwierigen Stellungen ist ausnehmend sicher, und doch frei, von allem Altmäßigen, und so zu sagen augenblicklich. Das Colorit ist von ausnehmender Frische und Naturwahrheit. Hylas selbst ist gegen die Frauen stärker gehalten und in das Bräunliche gemalt, wie es für den Liebling des Hercules, den die Sonne der Palästra angestrichen hat, sich ziemt. Sein Ausdruck und Benehmen ist aber bänglich und etwas Uebles ahnend, als dem nachgebend, was die Frauen mit ihm beginnen. Der Gedanke des vortrefflichen Künstlers, ist klar; doch wird durch diesen etwas schroffen Gegensatz der Eindruck der idyllischen Scene gestört und es schwebt ein Mißton über dem Bilde, den man umsonst in die Harmonie des Mythus auszulösen sucht, und den unser Dichter in Behandlung des ähnlichen Stoffes durch den Vers „Halb zog sie ihn, halb sank er hin“ zu lösen gewußt hat. „Das Königspaar“ d. h. ein König und seine Gemahlin sitzen im Bilde unter den Trümmern ihrer gesunkenen Herrlichkeit, zu ihrer Seite der Sarkophag, der ihre Kinder bedeckt, in dem Hintergrunde ein offener Bogen, durch welchen ein ermattendes Licht hereindringt, das die großen, ernsten und man darf sagen tiefen Gestalten und die melancholische Feierlichkeit der Scene wunderbar beleuchtet. Das Bild ist nach Uhlands Gedicht „das Schiff am Meere“ gemacht, und eben dieses ist daran zu tadeln. Bei so großen Werken begehrt die Phantasie einen bestimmten in der Sage oder Geschichte gegebenen und fest ausgeprägten Gegenstand, dessen Bild, wie es in der Vorstellung lebt, wir mit dem Kunstwerke zu vergleichen und dadurch unser Urtheil zu bestimmen benutzt sind; dagegen bieten Gebilde poetischer Phantasie, in einzelnen Gedichten ausgeprägt, wohl zu Skizzen und und Zeichnungen bequemen Stoff, wie der König von Thule, der Erlkönig und so viele andere von Göthe, welche jetzo gerade der geniale Neureuther in arabeskenähnlichen Zeichnungen gleichsam den Augen wieder dichtet, indem er den Worten des Dichters die Gestalten unterschiebt. In diesen und ähnlichen steht das Skizzenhafte und Anspruchlose der Zeichnung zu den Phantasiegebilden des Dichters in dem rechten Verhältnisse; aber dieselben Gestalten in großen, historischen Bildern ausgeführt, treten mit Ansprüchen auf, welche sie nicht befriedigen. Es gehet ihnen, wie der Allegorie, wenn sie über Schmuck oder untergeordnetes Beiwerk hinaus greift. Diese Bemerkungen schien nöthig den Künstlern jetzo um so mehr zur Erwägung vorzulegen, da in der letzten Zeit mehrere derselben von der Bahn des Mythus und der Geschichte auf diesen Weg gegangen sind, den offenbar ein Irrweg ist, und zu befürchten steht, daß das hier gegebene Beispiel unbesonnte Nachahmer finde.

Im Uebrigen ist aber an diesem Bilde beinahe Alles gleich vortrefflich und mehr läßt die Erfindung und Anordnung, noch die Zeichnung und Färbung etwas zu wünschen übrig, was aber besonders bei ihm festhält, ist der Charakter des tiefen Ernstes, der gewaltig wie das menschliche Schicksal über ihm und seinen in der Trauer noch ehrwürdigen Gestalten ausgedrückt ist. Nur in den besten Bildern von Guercino erinnere ich mich diesen Ernst in ähnlicher Weise, wiewohl in größere Erhabenheit und kanftere Wehmuth gemildert, gefunden zu haben; doch steht dieser große und unergründliche Meister gegen den jungen Genossen seines Ruhms an Adel der Formen und Richtigkeit der Zeichnung zurück.

Vergleicht man diese und die ihnen ähnlichen Gemälde der Ausstellung unter sich und mit den Werken der ältern, so drängt sich einem unabweislich die Ueberzeugung auf, daß wir in den untergeordneten Gattungen, so auch in der schwierigsten, ebelsten und der größten Ausbildung fähigen Kunst der historischen Oelmalerei die neuere Schule im raschen Vorschreiten begriffen ist, jedes Hinderniß beseigt und in ihren besten Meistern den Weg zur größten Auszeichnung glücklich gefunden hat. Man ist jetzo in Preußen von mehreren Seiten darauf aus, auch die Einführung und häufigere Anwendung der Frescomalerei zu großen, öffentlichen Werken zu empfehlen. Allerdings ist es zur weitern Ausbil-

Digitized by Google

dung der Malerei wünschenswerth, daß diesem Bestreben genügt werde; doch wird es nöthig seyn, gleich hier vor einer Ueberschätzung und Einseitigkeit zu warnen, welche sich in unsern Tagen mehr denn je dem als gut Anerkannten beizugesellen pflegt. Wie überall so ist es in der Kunst leicht geschehen, daß man des Guten zu viel thue. Man hat unter uns öfters die Fresko- oder Wandmalerei über die Oelmalerei gestellt und allerdings ist sie in ihren Mitteln unbeschränkter und im Stande ganze Epopöen und Tragödien gleichsam in colorirten Wandzeichnungen auf ihren Flächen zu entfalten; während die Oelmalerei sich an einzelnen Scenen muß genügen lassen; aber obgleich in der Erfindung und Anordnung umfassender und weiter greifend, steht sie doch in dem, was den Gipfel und das Leben der Kunst vollendet, in der Ausführung mit allen ihren Mitteln und Vorzügen hinter der Oelmalerei weit zurück, welche das, was sie leistet, das Leben in seinem innern Reiz, in den Werken lauterer und reiner zurückstrahlen kann und in dem Zauber der Farben mit dem Zauber der Natur wetteifert. Dazu muß die Oelmalerei der Wandmalerei, wenn diese auf sicherem Grunde ruhen und vor Ausartung geschützt seyn soll, überall vorher und zur Seite gehen, wie zu den Seiten der alten Florentiner, oder Raffaels und der Caracci, und es muß die Wandmalerei, welche die größere Ausbreitung der Anlage durch Aufopferung der größern Vollkommenheit der Zeichnung und Ausführung erkauft, aus ihr nur als eine Erweiterung zu bestimmten Zwecken und für bestimmte Gelegenheit hervortreten um nach jener Entfaltung ihrer reichen Mittel wieder in das Gebiet ihrer Mutter und Pflegerin umzukehren. Nur dann darf sie darauf rechnen, gleich der Galathea, welche Raffael neben der Transfiguration vollendete, von der Oelmalerei an Reiz und Schmelz der Farben und dem Hauche des Lebens so viel für ihre Gestalten zu empfangen, als ihr spröder Stoff überhaupt aufzunehmen geeignet ist; in demselben Augenblicke aber, wo sie sich von der Oelmalerei trennt, um allein, ohne zu ihr umzukehren, auf eigenem Gebiete ihre Bahn zu verfolgen, wird sie auch der Trockenheit und Sprödigkeit anheim fallen, wird sie in der Zeichnung und Färbung sich verschlimmern, am wenigsten aber auf die Dauer eine blühende Schule zu bilden geeignet seyn. Dieses hier zu erwähnen schien mir jetzo doppelt nützlich, wo es noch Zeit ist, die enge Verbindung beider Gattungen und die Abhängigkeit der einen von der andern geltend zu machen und zu schirmen. Daß dieses bei der festen Begründung der Oelmalerei, welche die besten Gemälde dieser Ausstellung zeigen, geschehen könne, ist offenbar. Möge diese sodann ihr immer zugleich, bildend und beflügelnd als der einzige sichere Schirm gegen Verhärtung und Entartung in Manier zur Seite gehen!

Auch die Kupferstiche und Lithographien, welche hier unter Nr. 897—1025 ausgestellt waren, zeigen vielfache Geschicklichkeiten in den einzelnen Zweigen dieser Kunst; dann die Gegenstände der Kunstindustrie, Stickereien und Damastwebung, Teppiche, Bordüren, Kalligraphieen, Modelle, musikalische, mathematische, chirurgische und andere Instrumente mit zum Theil schönen, feinen Ornamenten, Waffen, Vasen, sehr schöne Exemplare von Schlosser-, Kistler- und Buchbinderarbeit liefern den Beweis, daß alle Zweige des mit der Kunst verwandten Theils der Gewerbthätigkeit mit Einsicht und Geschmack betrieben werden. Daß ihre Erzeugnisse obwohl in eigenen Zimmern, doch in demselben Gebäude und zu gleicher Zeit mit den rein-artistischen aufgestellt wurden, wird man nach dem, was früher über den nahen Zusammenhang von Gewerben und Kunst und der nothwendigen, gegenseitigen Bedingtheit beider gesagt wurde, nicht anders als zweckmäßig finden. (Die Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen über Kunst.

Eine Naturschönheit läßt uns nicht lange ruhig anschauen; wir wollen ihre Entfaltung oder wir entwickeln uns ihr gegenüber durch Veränderung des Standpunktes. Wir wollen, daß die Sonne aufgehe und untergehe, wenn sie auch die schönste Morgen- und Abenddämmerung zerstört; wir bringen in das Thal hinein, dessen Hintergrund vom hellen Duft erglänzt, wenn schon die Vordergründe ganzen Zauber schufen; wir ersteigen die Höhe und schauen landkartenhaft, was zuvor in pittoresker Verschiebung uns romantisch ansprach.

So zieht es uns stets im Leben zur Schönheit, die wir dann lebend zerstören; wir bedenken nicht, daß das Schöne meistens eben im Verhältniß des Gegenstandes zu unserm Sinn und Gemüthe liege, in einer Proportion, die wir durch Näherung aufheben.

In der Kunst ist das anders. Was sie zur Fixirung ausgewählt hat, das lassen wir stehend gelten, eine Morgen- und Abenddämmerung von Claude-Lorrain schauen wir ruhig entzückt an, und verlangen keine Handlung. Das ist das Wesen der Kunst, daß sie wählt, abschließt, feststellt und nun weiter keine Variation gelten läßt.

„Jeder kann nur, was er gelernt hat.“ Dieser Gemeinplatz, diese Binsenwahrheit gewinnt für mich, je älter ich werde, desto mehr Bedeutung. Wie vieles wird aller Orten behauptet, gelehrt, getrieben, dargestellt, — was man doch nicht weiß und kann, weil man es nicht gelernt hat. Manches braucht fünfzig Jahre an Beobachtung, Schule, Uebung, die man es kann, bis es recht gelingt. Je länger man lebt, desto mehr sucht und schätzt man die Leute, die etwas-tüchtiges können — weil sie es gelernt haben.

Digitized by Google

N°. 5.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 18. Januar 1831.

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen.

Fünfter Brief.

Das Museum.

Gleich bei meiner Ankunft in Berlin war mir das neue Museum mit den großartigen Verhältnissen und heitern Formen seiner klassischen Architektur als eines der bedeutendsten Werke der neuen Baukunst erschienen. Gegenüber den ungeheuern und großartigen Massen des alten Schlosses, und von ihnen nur durch den offenen Raum des Platzes getrennt, wird es, obgleich niedriger und kleiner, als die kolossalen Mauern jenes Riesenbaues von diesem doch nicht gedrückt, ja die Aussicht von dem Museum aus beherrscht ihn schon, wenn man auch nur von den obersten Stufen des Aufganges zwischen den Säulen ihn in das Auge faßt.

Ueber einem hohen Unterbau, welcher in den Seitenflügeln Raum genug für das Erdgeschoß und die Aufnahme der Vasen, Terra Cottas, Bronzen, Münzen und Gemmen bietet und gegen den Platz sich in einer prachtvollen Scale herabsenkt, erhebt sich aus zwei und zwanzig großen und ausnehmend schönen jonischen Säulen bestehend, die schönste Colonnade, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat um den Rand einer Halle zu schmücken, welche sich hinter ihr in großer Fläche licht und weit, schön und erhebend ausbreitet. Ueber diesem prachtvollen Säulengange und hinter dem Giebel, mit dem er gekrönt ist, steigt als ein kleineres Quadrat noch der obere Bau empor, der zur Wölbung der großen Kuppel im Innern nöthig war, und der die weite Fläche des Hauptquadrats, in welchem der Bau ausgeht, zweckmäßig zusammenzieht und zu krönen scheint. Die beiden Gruppen von Monteavallo, nach Tieck's Modellen in Eisen gegossen, schmücken die Enden dieses obern Quadrats, und auf den vier Akroterien des untern großen sind nach Modellen von L. Wichmann vier weibliche Bildsäulen in Sandstein ausgeführt. Das Ganze ist mit einem schönen und reichvergoldeten eisernen Geländer umgeben. Aus der Säulenhalle durch das Hauptthor eintretend, wird man von einer erhabenen Rotunde in Empfang genommen, die der schönsten und größten Werke dieser Art würdig sich darstellt. Die Gallerie, von welcher sie näher der Wölbung umgeben ist, wird von einer den ganzen Kreis umfassenden Säulenstellung getragen, zwischen deren Säulen antike Marmorbilder stehn. Das Alles, jene äußere Colonnade, die Halle und hinter derselben diese Rotunde bilden ein architektonisches Ganze von solcher Größe, Schönheit und Herrlichkeit, daß es allein hinreicht den Namen seines vortrefflichen Erbauers des Geh. Rathes v. Schinkel, den gefeiertsten seiner Kunst beizugesellen. Das Uebrige des innern Raumes ist nach den Bedürfnissen zweckmäßig und mit Verstand eingerichtet. Der Hauptpforte in die Rotunde gegenüber öffnet sich der Eingang in einen großen Saal, dessen Decke von zwei Säulenreihen getragen wird und dessen Ausdehnung den ganzen hintern Raum des Gebäudes bis zu den Seitenflügeln einnimmt; dort hängt er mit den beiden Sälen an diesen zusammen. In diesen Räumen sind viele antike Bildsäulen in Marmor, dann die Büsten und Reliefe, desgleichen die berühmte bronzene Bildsäule des anbetenden Jünglings aufgestellt, welche dem Eingang in die Rotunde gegenüber steht, und deßhalb sogleich von den aus der Vorhalle Eintretenden wahrgenommen wird.

Um in den obern Theil des großen und schönen Gebäudes zu kommen, geht man durch die Rotunde in die Halle zurück, wo zu beiden Seiten des Haupteinganges zwei freie Stiegen nach der Thüre, welche mit der Gallerie der Rotunde in Verbindung stehen, sich erheben und dort durch einen Altan verbunden sind. Mir war es anfangs auffallend, diese Stiege in das Freie der Halle hinausgemauert zu sehen, doch trägt ihre Anlage dazu bei, die Einförmigkeit der hintern Wand zu unterbrechen, und der Aufgang über dieselbe gewährt einen ganz unvergleichlichen Durchblick durch die Säulen auf den Platz hinab und auf das alte Schloß, zugleich aber bringt er die obern Theile der Säulen und die schöne Form ihrer Kapitelle dem Auge näher und gibt dadurch Gelegenheit die architektonische Natur des Gebäudes näher zu betrachten.

Die Gallerie der Rotunde, in welche man durch diese Stiege geleitet wird, hat in der hintern Wand

Digitized by Google

Nischen, die ebenfalls mit antiken Bildsäulen unter Lebensgröße geschmückt sind, und führt, dem Haupteingang gegenüber, in die Säle, welche den drei untern für die Sculpturarbeit entsprechen und zur Aufnahme der großen Gemäldesammlung eingerichtet sind. Je zwischen zwei Fenstern sind bretterne, schön decorirte Wände gezogen, an denen die Gemälde hängen. So hat man die Möglichkeit gewonnen, mit großer Sparung des Raumes die meisten Bilder dem Auge nahe zu bringen und durch das Schlaglicht des Fensters zweckmäßig von der Seite zu beleuchten, indem man zugleich Ueberladung des Saals dadurch vermeiden hat, daß die gemauerten Wände nicht bis an die Decke gehen und an der den Fenstern entgegengesetzten Wand große und freye Durchgänge lassen. Zur Bequemlichkeit der Uebersicht sind über diesen die Schulen in ihren Abtheilungen durch Inschriften angegeben und durch figurative Tabellen, die neben den Fenstern hängen, die Namen der einzelnen Meister zur Kenntniß der Beschauenden gebracht.

Um die Kunstwerke in der angedeuteten Art zu vertheilen, die Bronzen, Terracotta's, Vasen, Münzen und Gemmen in das Erdgeschoß, die Sculpturen in die Haupträume des Bau's, die Gemälde in den obern Stock, so wie die Ausführung und Bezeichnung der einzelnen Gattung und die Grundsätze der Aufstellung zu bestimmen, war unter dem Präsidio des als Kunstkenner und Gelehrten gleich ausgezeichneten Herrn Ministers Wilhelm von Humboldt eine Commission, bestehend aus dem Architekten des Museums und den künftigen Vorstehern der einzelnen Sammlungen eingesetzt worden, die sich ihres Auftrages mit der größten Thätigkeit und Geschicklichkeit in einer Weise entledigt hat, daß ihr dafür sowohl vom Monarchen, als von dem Publikum Anerkennung und Dank geworden ist. Von den genannten drei Sammlungen ist die erstere Hrn. Prof. Levezow, die der Sculpturen Hrn. Prof. Tieck, und die der Gemälde Hrn. Dr. Waagen anvertraut. Von der Gemäldesammlung hat Hr. Dr. Waagen bereits einen ausführlichen und vortrefflichen Katalog geliefert *), der nicht nur für den Liebhaber, sondern auch durch die kritische Sorgfalt und die Sachkunde seines Verfassers bedeutenden Werth hat.

Die Aufstellung der Sculpturen ist nur in der Rotunde und in dem Hauptsaal hinter ihr vollendet und über diesen Theil eine kurze Nachricht von Tieck gedruckt **).

*) Verzeichniß der Gemäldesammlung des Königl. Museums in Berlin von Dr. G. F. Waagen, Directer der königl. Gemäldegallerie in Berlin. Gedruckt in der Druckerey der k. Akademie der Wissenschaften 1830.

**) Verzeichniß der antiken Bildhauerwerke des k. Museums in Berlin. Erste Abtheilung von Friederich Tieck, Bildhauer und Professer der k. Akademie. Directer dieser Abtheilung des k. Museums. Berlin 1830 ebendas.

Im untern Stocke war der würdige Hr. Vorsteher mit Anordnung der Bronzen und der Werke in gebrannter Erde weit vorgeschritten, die Aufstellung der Vasen war vollendet und von diesen durch ihn eine Uebersicht in Druck gegeben worden *).

Von diesen untern Sammlungen werde ich im nächsten Briefe eine Nachricht liefern, kann aber diesen nicht schließen, ohne mir noch eine Bemerkung über die beiden Dioscurengruppen, welche, wie ich angab, das kleine Quadrat über dem Museum schmücken, zu erlauben. Es ist mir nämlich an denselben aufgefallen, daß die offenbar falsche Verbindung der beiden Helden mit den sich bäumenden Rossen, so wie man sie in ihrer spätern Aufstellung auf dem Monte cavallo sieht, hier beibehalten ist. Denn deutlich ist auf den ersten Anblick und durch mehrere Reliefe bestätigt, daß beide Helden ihre Pferde gegenseitig austauschen und sie von der Seite, auf welcher die Hülfe der sich bäumenden Thiere gebogen sind, halten müssen, um sie, was ihnen obliegt, bändigen zu können. Wie wir sie aber sehen, nach der Verwechslung der Rosse, die man beliebt zu haben scheint, um mehr Bewegung und Kühnheit auf Kosten der Wahrheit hineinzubringen, haben sich die Thiere der Gewalt der Bändiger schon entrissen und sind im Begriff auf sie zu springen, ohne daß bei dieser Weise irgend eine menschliche Gewalt sie noch aufzuhalten im Stande wäre; und eher möchten die Gruppen in dieser Vorstellung ihrer Theile den Namen Pferdegebändigter statt Pferdebändiger ἱπποδάμοι statt ἱπποδάμαντες verdienen.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Uebersicht über die Gallerie der bemalten altgriechischen Vasen im k. Museum zu Berlin. Entworfen von Levezow. Ebendas.

Ueber einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien.

(Fortsetzung.)

Den Haupteingang bildet noch jetzt ein hufeisenförmig gewölbtes, mit einem viereckigen Thurm aus rothen Backsteinen überbautes Thor, welches das Thor des Gerichtes heißt, da hier nach alter morgenländischer Sitte die Könige zu Gericht saßen. Ueber demselben erblickt man einerseits eine aufgerichtete Hand, andrerseits einen Schlüssel in Stein gehauen, welche, auch im Abendland gewöhnliche, Zeichen des Burgfriedens von der Sage dahin ausgelegt worden sind, daß der Erbauer damit habe anzeigen wollen, so lang die Hand den Schlüssel nicht erreiche, werde auch die Alhambra nicht erobert werden.

Digitized by Google

Durch dieses Thor in den innern Raum eingetreten, erblickt man eine weite Fläche von Trümmern, Gärten und neuern Gebäuden bedeckt, aus dem üppigen Grün des Baum- und Strauchwerks ragt über alle der kostbare, bunkem Marmor und in schwachvollen römischen Styl erbaute Pallast Carls V. hervor, zu dessen Errichtung ein großer Theil des maurischen Pallastes zerstört werden mußte. Doch auch dieses Denkmal stolzer Größe steht seit langer Zeit öde und verfällt, und der Wanderer geht an der Wohnung des Siegers schnell und ungerührt vorüber, um die Größe des Besiegten in den Ueberresten seiner Werke zu betrachten.

Durch ein hufeisenförmiges Thor, welches die arabische Inschrift trägt: „Gott allein ist Sieger," gelangt man aus dem kaiserlichen Pallaste unmittelbar in den Ueberrest des maurischen Gebäudes. Die Höfe, welche bei uns meist düstre sind, erscheinen hier geräumig und fast als Fortsetzung der Hauptgemächer, die alle auf gleichem Grund mit ihnen liegen; Hallen und Gallerien, Säulengänge und Bögen, mit Musaiken und Staccaturen vielfarbig geziert, öffnen sich für den Luftzug, welcher den Duft balsamischer Pflanzen und blühender Bäume und die Kühle springender Gewässer aus den Höfen hereinführte. Das Ganze scheint eine Reihe prachtvoller, ausduftfardigen Teppichen aufgespannter, um blühende Gärten und krystallhelle Wasserdecken aufgestellter Zelte.

Der erste Hof, in welchen man aus dem Eingangsthore tritt, ist der Hof der Bäder, dessen Anblick sogleich den reichen, anmuthigen und weichlichen Charakter kund giebt, welcher die arabische Baukunst dieser Epoche bezeichnet. Er ist 150′ lang und 85′ breit, die Mitte nimmt ein länglich viereckigtes mit Marmor bekleidetes Wasserbecken ein, an dessen beiden Enden hohe Springstrahlen emporsprangen. Beete für Blumen und duftende Gebüsche liefen an den längeren Seiten desselben hin, das übrige des Bodens war zu Gängen eingerichtet und mit Platten von weißem Marmor belegt. Durch Säulenstellungen und Bögen, welche, ihn im Viereck umschließend, eine Halle bilden, gelangt man in eine Reihe von Badegemächern, die nicht nur mit allen Bequemlichkeiten versehen, sondern mit dem höchsten Luxus ausgestattet sind. Leichte Säulen tragen weitgeschwungene Hufeisenbögen und über denselben steigen hohe Kreuzgewölbe aus Stein empor, die aufs zierlichste mit sternförmigen Luftlöchern durchbrochen sind. Diese Oeffnungen sind aus gebranntem Thon und grün glasirt, erhielten beständig den Durchzug der äußern und die Reinigung der innern erhitzten Luft und gewährten zugleich ein sanftes, höchst angenehmes Dämmerlicht für diese reizenden Räume. Die Badegemächer des Königs und der Königin sind an den Wänden mit schwarzer und weißer Musaik ausgelegt, das der Königin noch besonders prächtig mit farbigem Porzellan und Golde geschmückt und die großen Wasserbecken von farbigem Marmor eingesetzt. In eigenen Einfassungen, als zierliche Ornamente geschrieben, sind zahlreiche Inschriften angebracht: „Gott allein ist Sieger," oder: „Preis unserm Herrn dem Sultan Abu Abdallah!" Durch alle Mauern sind Röhren gezogen, welche das in Kesseln erwärmte Wasser nach den Bädern leiten. Ein Theil dieser Räume jedoch ist für einen hohen, prachtvollen Concertsaal bestimmt, in welchem des Sultans Musiker von einer hohen Tribüne herab mit den schmeichelnden Tönen ihres Gesangs, ihrer Flöten, Lauten, Harfen, Orgeln, Handtrommeln und Mandolinen sich Bewunderung und reichlichen Lohn von ihren kunstliebenden Herrschern erwarben, die unten mit ihrem Hof auf köstlichen Teppichen ruhten. Die reichgearbeiteten Säulen dieses Saales sind von weißem Marmor, und alle Wände mit den zierlichsten Musaiken aus schwarzer, grüner, gelber und weißer Farbe überdeckt, zwischen welchen sich wieder zahlreiche Inschriften zum Preise Gottes und des Sultans finden. Auch die Verzierung der hoch oben angebrachten Fenster und der Decke zeugen von dem feinsten Geschmacke.

Aus dieser ersten Abtheilung gelangt man in einen zweiten länglich viereckigen, von einer Säulenhalle umgebenen Hof, in dessen Mitte eine Fontäne von schwarzem Marmor einen hohen Wasserstrahl emporwalf. Die unterste und größte von zwei übereinanderstehenden Wasserschaalen, die mit einer arabischen Inschrift zu ihrem Preise verziert ist, stützen zwölf unförmliche Löwen, aus deren Rachen gleichfalls Wasser sprang. Kanäle führen das Wasser aus diesem Brunnen nach den beiden schmalen Seiten der Säulenhalle, wo kleine Kuppeln, auf Säulen gestützt, hervortreten, und nach den zwei breiteren Seiten in große viereckige Säle. Dieser nach der Fontäne sogenannte Löwenhof ist 200 Fuß lang und 50 Fuß breit; der Säulengang besteht aus 128 Säulen, die einzeln oder doppelt, zuweilen auch drei- oder vierfach neben einander gestellt, zierliche Kapitelle und stärkere Würfel tragen, über welche enge Hufeisenbögen sich erheben. Sie sind aus weißem Marmor, mit den leichten Füßen und Kapitellen 9 Fuß hoch, die Schäfte nur 8½ Zoll dick; die Bögen über ihnen sind drei und vier Fuß weit und tragen die Mauern, auf welchen die oberen Gemächer ruhen. Der Fußboden dieses Portikus besteht aus Platten von weißem Marmor und seine Wände sind von außen und innen mit vielfarbigen Verzierungen geschmückt, die alle tapetenartig, nach mathematischen Formen in den mannichfaltigsten Verschlingungen angelegt sind.

Der größere jener anstoßenden viereckigen Säle, der gegen Norden, hat seinen Namen, Halle der zwei Schwestern, Sala de las dos Hermanas, von zwei groß-

Digitized by Google

sen schönen Marmorplatten, welche jede 15 Fuß lang und 7½ Fuß breit zu beiden Seiten des in der Mitte befindlichen Wasserbeckens in den Fußboden eingelassen sind. Die starken Bögen seiner Eingänge werden von massiven, mit tapetenartiger Musaik verzierten Pfeilern getragen. Ueber den ersten Fenstern laufen hohe Gallerien im Achteck herum, die auf tropfsteinförmig gebauten Bögen ruhen. Auch das hohe Gewölbe, welches über einer zweiten Reihe von Fenstern emporsteigt, ist stalaktitenartig ausgeziert, jedoch ist in dieser seltsamen Form so viel Regelmäßigkeit, daß sie fast an die Gestalt von Bienenzellen erinnert. Vielleicht ist dieser Schmuck zum Behuf der Musik ersonnen, denn die Gallerie oder Balkone waren bestimmt, die Musiker aufzunehmen. Von unendlicher Mannichfaltigkeit und noch größerer Pracht ist auch hier der Schmuck der Musaiken, welche die Pfeiler, und der Stuccos, welche die Bögen und Balkone verzieren, und der Glanz ihrer Farben, verbunden mit dem Schmuck duftender Teppiche, welche den weißen Marmorboden bedecken, muß einen bezaubernden Eindruck hervorgebracht haben.

Nicht minder prachtvoll ist der zweite Saal auf der Südseite des Löwenhofs, ein kleineres Viereck, mit anstoßenden Räumen durch Säulen verbunden, welche weit gesprengte Bogen und einen hohen Balkon tragen. Ueber diesem, auf buntfarbigen Stalaktitengrotten ruhend, ein zweiter, vieleckig angelegter Balkon, über dem sich ein noch reicher und seltsamer geformtes Stalaktitengewölbe auf dünnen Säulchen erhöht. Musaiken und Stuccos von neuer und abwechselnder Form, mit dem schönsten Azur, Purpur und Gold geschmückt, bedecken auch diese Wände und Gewölbe. Dieser Saal führt den Namen Halle der Abencerragen, von dem edlen Geschlecht der Abencerragen, welches hier auf Befehl des Abu Abdallah II., letzten Königs von Granada (1489 — 92, H. 895 — 98) ermordet wurde. Auf die falsche Anklage, daß einer von ihnen unerlaubten Umgang mit der Königin gepflogen, ließ der König ihrer 38, (andere sagen 86) hier an einem Tage niederhauen. Die Königin übertrug ihre Vertheidigung vier christlichen Rittern, die ihre Ankläger besiegten, und die Schmach der Dame wie der Abencerragen rächten. Noch jetzt gewahrt das Auge des Volks in dem Alabasterbecken, welches die Mitte des Marmorbodens einnimmt, die Spuren des Blutes der Abencerragen. Doch versichern aufmerksame Reisende, daß diese angeblichen Blutflecken nur Wirkungen der Zeit und der Witterung sind.

Fast eben so, nur weniger reich decorirt, ist eine an der schmalen Seite des Löwenhofs gelegene Halle, welche die Halle des Gerichts genannt wird.

Auf der Nordseite des Hofs der Bäder endlich gelangt man zu einem kleinen Hof, welcher den Durchgang zu dem prachtvollsten Theile des Gebäudes, dem Thurm des Komares oder der Halle der Gesandten bildet. Seinen Namen erhielt dieser Thurm entweder von dem maurischen Architekten, der unter Jusuff ihn errichtete, oder wie Hebraja *) will, von seinen prachtvollen Verzierungen, welche die Mauren und Perser Komaraja nannten. Er ist der höchste und prächtigste in der Alhamra. Seine Höhe beträgt 142 Fuß, seine Form ist viereckig. Verschiedene Gemächer im Innern des Thurms führen zu der Halle der Gesandten oder dem goldenen Saal, wo Jusuff umgeben von seinem glänzenden Hofe die Stellvertreter der benachbarten Könige empfing. Die Ausdehnung dieses Saals beträgt 56 Fuß im Viereck und die Höhe vom Fußboden bis zum Gewölbe 64. Die Mauern sind an drei Seiten 15 Fuß dick und an der vierten 9. Die untere Reihe der Fenster hat 13 Fuß Höhe. Ein reich mit blauen und goldenen Arabesken verzierter Bogen führt zu dem Haupteingang, über welchem eine arabische Inschrift aus dem Koran so prachtvoll im Ausdruck wie der Saal in seinen Verzierungen angebracht ist: „Bei „der Sonne und ihrem emporsteigenden Strahlen, bei dem „Monde, wenn er ihr folgt, bei dem Tage, wenn er „seinen Glanz verbreitet, bei der Nacht, wenn sie ihn „mit Dunkel bedeckt, bei dem Himmel und bei dem, der „ihn geschaffen hat, bei der Erde und bei dem, der sie „ausgebreitet hat, bei der Seele und bei dem, der sie gebildet hat, es ist kein anderer Gott, als Gott!“ Mit ähnlichen Inschriften waren zwei kleine Nischen verziert, in welchen die Mauren ihre Pantoffeln ließen, ehe sie dem König nahten. Trat man in den Saal, so mußte das Auge sich in Bewunderung verlieren, über den Reichthum mannichfaltiger Verzierungen und die Eleganz und den ausgewählten Geschmack ihrer Ausführung. Der Fußboden ist mit der schönsten Musaik bedeckt, und dieselbe Verzierung ist an den niedrigen würfelförmigen Pfeilern (denn hier ist alles Säulenwerk vermieden), an den Bögen, welche dieselben tragen und an den Wänden über diesen mit unerschöpflichem Reichthum der Erfindung, mit der mannichfaltigsten Abwechslung mathematischer Formen im Glanze des Goldes, Silbers, Azurs, Purpurs und anderer prachtvollen Farben angebracht. Die wunderbare Wirkung des Ganzen aber vollendet das Deckengewölbe, dessen Ornamente von weißer Glasur die Perlmutter so täuschend nachahmen, daß die deutigen Spanier versichern, der Ueberzug der Kuppel sey wirklich aus diesem Stoff.

*) Antiguedad. de Granada. p. 16.

(Der Beschluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 6.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 25. Januar 1831.

Kunstausstellung in der Gallerie Luxemburg zu Paris im October 1830. zum Besten der im Juli Verwundeten.

Der Oberreferendär der Pairskammer hatte bewilligt, daß diese patriotische Ausstellung in der Gallerie Luxemburg statt finden dürfe, und die Generaldirektion der Museen ließ es sich daher angelegen seyn, sie mit den Meisterwerken zu bereichern, welche die Großthaten des französischen Heeres bei Jaffa, Eylau, Abukir, Austerlitz u. s. w. vorstellen. Die öffentliche Ausstellung dieser Gemälde, welche seit langer Zeit den Blicken des Publikums entzogen gewesen waren, erregte natürlich die größte Aufmerksamkeit, welche theils die Gegenstände, theils den Kunstwerth dieser Werke der alten, so hochgepriesenen Schule ins Auge faßte, und es war merkwürdig, aus den Urtheilen der Pariser zu vernehmen, wie die Bewunderung jener sogenannten classischen Schule gesunken sey, und man sich gegenwärtig die Fehler ihrer einst so unbedingt gepriesenen Werke nicht mehr verhehle.

Unter den großen Bildern, welche die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen, war die Erstürmung der Wiener Brücke von Lethiers, die man noch um vieles besser fand, als das große Gemälde desselben Künstlers, welches den Tod der Söhne des Brutus vorstellt. Man wunderte sich nun nicht über die kalte Aufnahme, welche diese Produktion gleich bei ihrem Erscheinen gefunden hatte. Ferner: Napoleon, wie er die Aufrührer von Cairo begnadigt, von Pierre Guerin. Dieses Bild überrascht durch die weise, klare Composition und durch die Correctheit der Formen. Aber die, wenn auch sonst harmonirende, doch so matte, gelbliche Farbe übthigte jedem das Geständniß ab, daß ein Maler, der so wenig Coloris ist, doch nur ein halber Maler sey.

Das 76. Regiment, welches seine Fahnen in dem Zeughause zu Insbruck wieder findet, von Meynier, fand man theatralisch, die Formen schwerfällig, die Farben matt, ohne ihm darum seinen Werth im Ganzen abzusprechen.

Die Pest von Jaffa, das Schlachtfeld von Eylau und die Schlacht von Abukir von Gros, waren drei Bilder, welche den Enthusiasmus des Publikums und der Künstler von Neuem erregten. Man pries die Kraft der Zeichnung und der Farbe und die Behandlung des Einzelnen bei so viel Feuer der Composition, Reichthum der Erfindung und Wärme der Ausführung. Auch Girodet's großes Bild: Napoleon, wie er die Schlüssel von Wien empfängt, erwarb sich noch vielen Beifall. Man betrachtete es, wie die drei eben genannten, als eines der schönsten Denkmäler der Schule Davids. Es ließ sich darin das Verdienst der Zeichnung nicht verkennen, welches man dem Urheber des Endymion und der Scene der Sündflut zugestehen muß, wenn auch die Farbe nicht eben so viel Kraft besitzt, als in der „Schlacht bei Abukir.“ die vielleicht als das Meisterwerk der David'schen Schule in dieser Hinsicht zu betrachten ist.

In der Schlacht bei Austerlitz, einem ausnehmend großen Bilde, hat sich Gérard in Hinsicht auf Formen weniger streng als Girodet und rücksichtlich der Farbe weniger glänzend als Gros gezeigt. Nichts desto weniger weicht diese schöne Composition diesem Meister einen Platz unter den großen Historienmalern der französischen Schule an.

Den Tod des Gen. Desair, von Regnault, fand man beinahe unter dem Mittelmäßigen und bedauerte, daß man unter den Werken dieses geschickten Malers nicht eine glücklichere Wahl getroffen hatte. Bei dem einige Monate früher statt gehabten Verkauf seiner Produktionen enthielt seine Werkstätte noch zehn Bilder, welche seinen Ruhm hätten sichern können.

Die Schlacht bei den Pyramiden, von Hennequin, ist ein sonderbares Werk. Mit seiner Einbildungskraft, seinem Feuer und seiner Kenntniß hat der Künstler nichts vermocht, als uns eine für das Auge unfaßliche Schlacht darzustellen; die unbedeutenden Dimensionen der Figuren erlauben nicht der Leinwand ferne zu treten, wenn man das Einzelne sehen will, und die Größe des Umfangs gestattet auch wieder nicht, sich derselben zu

Digitized by Google

nähern, wenn man einen Eindruck vom Ganzen haben will. Uebrigens ist es eine Art Grau in Grau und zudem mit einer Weichheit hingetuscht, die es weit hinter die kräftigen Werke des Salvator Rosa zurücksetzt.

Die Schlacht bei Marengo von Carl Vernet hat unstreitig mehr Wahrheit und Charakter, ob sie gleich so ziemlich in den nämlichen Verhältnissen und in den gleichen Dimensionen gehalten ist, wie die vorhergehende. Dieser Künstler ist nur von seinem Sohne übertroffen worden und kann sich also trösten. Horace Vernet soll sich als junger Anfänger in diesem Genre zum ersten Male in der linken Partie dieses Gemäldes versucht haben.

Mit großer Zufriedenheit betrachtete man weiter den Germanicus, wie er auf dem Schlachtfelde, wo Varus seine Legionen zu Grunde richtete, den römischen Adler wieder findet, von Abel de Pujol. Diese großartige und trefflich gezeichnete Composition sah man wie einen der Typen aus der Schule Davids an, obgleich sie nicht das ganze Verdienst der Farbengebung besitzt, in der sich Gros so sehr ausgezeichnet hat.

Das huldvolle Benehmen Bonaparte's gegen eine arabische Familie von Colson. Obgleich man in der Farbe dieses Gemäldes, dem 1812 der Preis zuerkannt wurde, den Ernst vermißt, welchen die Historienmalerei verlangt, so findet man doch das erste Erforderniß derselben, Genauigkeit und Correctheit der Zeichnung.

Ein Zug aus der Jugend Peter des Großen von Steuben. Bei diesem colossalen Gemälde findet sich das Verdienst der Zeichnung in überraschendem Grade mit dem der Farbengebung vereinigt. Wegen der großen Dimension der Figuren ist nur zu bedauern, daß das Ganze nicht mit breiterem Pinsel ausgeführt ist.

Die neugriechische Scene, ein Gemälde von Vinchon, überrascht die Einbildungskraft gewöhnlicher Beobachter eben so sehr, als es dem Künstler Stoff zum Nachdenken giebt. Man fragte sich: Ist dieß ein klassisches oder ein romantisches Gemälde oder beides zugleich? Die Zeichnung können die Classiker loben, und der Effekt der Farbengebung muß wegen des Poetischen und sogar Uebertriebenen den Romantikern gefallen. Das Ganze hat Verdienst und zeugt von Talent. Ferner sah man nicht ohne Vergnügen die längst bekannten Bilder:

Adam und Eva von Paulin Guerin, die Bewohner von Parga auf der Flucht vor der Herrschaft Ali-Pascha's von Callet, und den Manlius von Francois Dubois. Unter diesen großen Gemälden befand sich ein kleineres Bild, eine Scene aus der Bartholomäusnacht von Decaisne, welches wünschen läßt, daß die Romantiker nie schlechter malen möchten.

Als erste Arbeit eines Herrn Clement Boulanger sah man den Tod Heinrichs II. Man muß diese neue Production der romantischen Schule selbst sehen, um sich eine Idee von dem Abentheuerlichen in der Auffassung und Ausführung machen zu können, durch welchen sie sich auszuzeichnen wähnt.

Charlotte Corday, in dem Momente, wo sie Marat tödtete, gegen die Wuth des Volkes gehalten und geschützt, von Heinrich Scheffer, hat ungeachtet seiner immer kalten Farbe und einer nicht auf Correktheit absehenden Zeichnung ein großes Verdienst. Der Kopf der Charlotte Corday ist schön gedacht.

Venus, wie sie den Amor entwaffnet, von dem sel. Robert Lefebvre, nicht sein schlechtestes Gemälde.

Ein Probeblatt des jungen Ducornet, in Ermanglung der Arme mit den Füßen gemalt, erregte Aufmerksamkeit. Eben so

Cephalus und Procris, von dem am 28. Juli wehrlos getödteten jungen Valette.

Frankreich, welches 1815 den Kaiser Napoleon zurückruft, von J. Franque. Die Composition und die Ausführung der Hauptperson ist gleich bemerkenswerth. Napoleon, auf einem Felsen am Gestade des Meeres sitzend, welches die Insel Elba bespült, sieht im Traume Frankreich in Thränen zerfließend, im Kampfe mit den Angriffen des Fanatismus, der Heuchelei und von den Fackeln der Zwietracht bedroht; er greift nach seinem Degen und will ihm zu Hülfe kommen. Das Profil Napoleons ist begeistert, seine Haltung lebendig, die Farbe magisch und wahr zugleich.

Unter den zahlreichen Genregemälden, welche besonders die Blicke der Menge auf sich zogen, führen wir hier folgende an:

Die Reise des Pfarrers und seiner Nichte nach der Hauptstadt von Bellangé, ein vorzügliches Bild in Erfindung, Zeichnung und Farbengebung.

Das kleine Zimmer von Pigal in Rom 1827 ist ein Bild voll Wahrheit.

Die junge eingeschlafene Frau von J. B. Govet, ein reizendes Stück, dessen Werth schon bei der großen Ausstellung 1827 anerkannt wurde.

Das kleine Porträt des Schauspielers Volnis in der Rolle Heinrichs V. von Lepaulle ist eine neue Probe wahren Talentes. Lepaulle wird, oder vielmehr ist schon ein ausgezeichneter Colorist.

Die Disciplin von Debacq. Eine alte Superiorin zählt an den Fingern die Disciplinarschläge nach, welche sich eine junge, auf den Knien liegende und ent-

Digitized by Google

kleidete Nonne giebt. Dieß Bild vereinigt Anmuth und Anstand der Erfindung, ungeachtet der Gegenstand pikant genug ist. Zeichnung und Farbengebung verdienen Lob.

Die Einnahme der Treppe des Louvre von Audois, von lebendigem Effekt, aber zu wenig studirt.

Der Raub der circassischen Frauen von Hayteler, einem englischen Maler, eine reiche Composition, und durch Bewegung und Farbengebung bemerkenswerth.

Ein junger Schlosser in seiner Werkstatt, ein Meisterstück von Laurent, zugleich merkwürdig um die Veränderung des Geschmacks und der Mode im Malen zu beurtheilen.

Unter den Porträts zeichnet sich das des Marschall Maison in Lebensgröße, von L. Cogniet, durch Naturwahrheit und große Kraft der Farbengebung aus.

Eine junge Frau aus der Umgegend Roms, von E. Naigeon, ein Kopf voll Ausdruck und von schönem Farbenton.

Porträt einer Frau in Lebensgröße von Eibot. Zeichnung und Farbengebung sehr befriedigend, aber die Aermel sind von einer so unendlichen Weite, daß die linke Hand darunter zu verschwinden scheint.

Das Porträt einer Frau von Lecurieur, ist mit breitem Pinsel gemalt, aber die grauen Töne sind darin zu vorherrschend.

Ein Porträt des Aegyptiers Ali-Hamet, ehemaligen Mamelucken der kaiserlichen Garde, der am 28. Juli zweimal verwundet wurde, von Madmsille A. Cogniet, von guter Farbengebung und ähnlich.

Studie eines Kopfes eines jungen Schotten, von Desains, eines der besten Stücke dieser Gattung. Man kann unmöglich eine schönere und wahrere Farbengebung, noch einen lebhafteren und man möchte sagen, beroischeren Ausdruck in der Physionomie eines Kindes sehen.

Unter den Landschaften, die im Ganzen wenig Hervorstechendes darbieten, gewähren immer die von Gudin und Aug. Regnier am meisten Vergnügen.

Eine Ansicht von Genua, von Raffort, zeugt von Talent.

Eine componirte Landschaft, von Sauvageot, ist lieblich aber etwas weichlich in der Ausführung.

Mehrere Gemälde auf Porzelän erwarben sich gleichfalls Lob.

Daphnis und Chloe, von Pastier, nach Herfent. Anmuth der Zeichnung, Lieblichkeit und Transparenz der Farben.

Psyche durch die Zephyre getragen, von Mdme. Dedon nach Prudhon, rechtfertigt die ausgezeichneten Fähigkeiten des Meisters.

Das Porträt der Madmsille de Fontange, nach Mignard, von der nämlichen Künstlerin ist von bewundernswürdiger Feinheit des Tones.

Ein Porträt des Generals Foy, von Madmsille Amalie Leduc, zeichnet sich durch den Ausdruck aus, obschon es ein wenig Härte in der Farbengebung hat.

Noch müssen wir eines Gemäldes von Delacroix gedenken, der sich in allen Gattungen versuchen zu wollen scheint:

Ein junger Tiger, welcher mit seiner Mutter spielt. Die zwei Thiere von natürlicher Größe sind mit viel Talent und Wahrheit gemalt, ja es fällt auf, daß dieser Künstler die Thiere mit mehr Sorgfalt, Genauigkeit und Aehnlichkeit malt, als die Menschen. Nie hat Delacroix einen Menschen gemalt, der einem Menschen so gliche, als sein Tiger einem Tiger gleicht.

Ueber einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien.

(Schluß.)

Inschriften zum Preise Gottes und poetische Beschreibungen der Schönheit des Gebäudes *) sind auch hier an allen Cornischen zwischen den Musaiken eingesetzt. Wohl mochte Carl V., als er zuerst in diese Halle trat, mit Recht sagen, er möchte lieber diesen Raum zum Begräbniß, denn die Alpujarras zum Erbe haben, anspielend auf das Schicksal des letzten maurischen Königs von Granada, welcher, als er diese Festung am 2. Januar 1492 an den König Ferdinand von Castilien übergab, sich einen Aufenthalt im Gebirge der Alpujarras östlich von der Sierra Nevada ausbedang. Noch jetzt bildet dieser Saal einen prachtvollen Anblick dar, nur daß die Vergoldungen zum Theil verschwunden sind. Auch alle die obengenannten Räume haben sich, obgleich verlassen, bis auf unsere Zeit erhalten, und bezeugen durch ihre Dauer die Stärke und Sicherheit ihres Baues, welchem von unten eindringende Feuchtigkeit nur allmählig den Untergang bereitet.

Außer den schon oben angegebenen allgemeinen Kennzeichen des Styls, welcher sich von dem der frühern

*) S. den Appendix zu Murphy History of the Arab. Emp. in Spain N. 3 ff. Die Abbildungen der beschriebenen Räume bei De La Borde Voy. pitt. und Murphy Arab. Antiq. in Spain.

Digitized by Google

Epoche durch größere Leichtigkeit der Verhältnisse und weniger ausgerundete Hufeisenbögen unterscheidet, charakterisirt sich diese Epoche der maurischen Baukunst hauptsächlich durch den Reichthum der in Musaik und Stucco gearbeiteten und von schimmernden Farben belebten Verzierungen, welche offenbar den Schmuck persischer Teppiche nachzuahmen bestimmt waren. Die Gesetze des Islam verbieten den Mohammedanern, menschliche und Thiergestalten zu bilden, daher hat man vermuthet, die wenigen Gemälde, welche sich in der Alhamra finden, und welche Laborde und Murphy abgebildet haben, möchten erst nach der Uebergabe an die Christen hier angebracht worden seyn; wo nicht, so sind sie als seltene Ausnahmen zu betrachten. Auch sieht man an den zwölf Löwen des nach ihnen genannten Brunnens, wie ungeschickt die maurischen Künstler in Bildung von Thiergestalten waren. Desto reicheren Gebrauch dagegen machten sie von Pflanzenformen und der Mannichfaltigkeit regelmäßiger Gestaltungen, die ihnen ihr eifriges Studium der Mathematik darbot. Blumen- und Blätterformen, und noch häufiger regelmäßige Dreiecke, Vierecke, Sechs-, Acht-, Zwölfecke, durchzogen und getrennt von eben so regelmäßigen, aber auf das Künstlichste verschlungenen Linien, bilden fast immer die Grundlage der Verzierung ihrer Wände, Pfeiler, Gewölbe und Fußböden, sie mögen nun aus Porzellan- und Marmormusaik oder aus Stucco gearbeitet seyn, welcher letztere wahrscheinlich durch Model behandelt war, die auf die weiche Masse eingedrückt, immer wiederkehrende Gestaltungen erhaben oder vertieft gaben, welche nachher mit dauerhaften Farben oder Gold und Silber überzogen wurden. Einen sehr bedeutenden und wesentlichen Schmuck bilden noch die auf's geschmackvollste vertheilten und mit der äußersten kalligraphischen Zierlichkeit ausgeführten Inschriften. Abgesehen von ihrem Inhalt, der oft von wirklich poetischem Werth ist, bildet die kalligraphische Schönheit der Buchstaben, die als Reliefs oder Musaik auf dunklem Grund oder reichem Laubwerk ruhen, ein höchst geschmackvolles Ornament, das in Friesen und Bändern die belebten Reliefs ersetzen mußte, welche der heidnischen und christlichen Architektur zu ihrem schönsten Schmuck verstattet sind. Der Charakter des Leichten und Zeltartigen vereinigte sich auf diese Weise mit dem Bedeutungsvollen und Anmuthigen, und der Reichthum der Ausführung in Formen und Farben, verbunden mit dieser Seltsamkeit der Anlage, verlieht dem Ganzen in der That etwas Zauberisches und Feenhaftes, das dem Beschauer selbst aus den einfärbig ausgeführten Kupferstichen entgegenspricht.

Eben so merkwürdig als der decorative ist der constructive Theil dieser Architektur. Die größten Mauern und Gewölbe werden durch dünne, leichte Säulen auf das Dauerhafteste getragen; in den Pfeilern, in den Wölbungen ist nirgends eine Spur von Verderben wahrzunehmen, selbst das Holzwerk der Dächer und das Gypswerk der Wände, ja die Farben, die auf die erhobenen oder vertieften Ornamente aufgetragen waren, sind von einer Dauerhaftigkeit, daß nur die äußerste Vernachlässigung allmählich ihre Zerstörung herbeiführen konnte. Nicht minder große Sorgfalt als auf die Verzierung scheinen die maurischen Künstler auf das Material des Gebäudes jeder Art verwandt zu haben, und noch die heutigen Spanier rühmen die Form der maurischen Backsteine als musterhaft und schreiben die Dauerhaftigkeit ihres Holzwerks dem Umstand zu, daß sie kein anderes als wohl ausgetrocknetes Lerchenholz dazu genommen.

Aehnlich dem Style der Alhamra ist das auf einem Hügel gegenüberliegende Lusthaus El Generalife, Haus des Vergnügens, nur in kleinerem Maaßstabe, von einem der genannten maurischen Könige im 13. Jahrhundert (genau läßt sich der Erbauer nicht angeben) errichtet. Dieser Ort übertrifft, wie die Reisenden sagen, die Alhamra noch an Schönheit der Lage, an Ueppigkeit der Vegetation und an Klarheit der Gewässer, die ihn zu einem bezaubernden Aufenthalte machen. In dem mit großen Bäumen bewachsenen und von zahlreichen Bächen durchschnittenen Garten, welcher dem Hauptgebäude sich anschließt, sieht man noch die alten Cypressen, welche diesen Raum beschatteten, als er der Sitz des Vergnügens und der Feste war. Noch heißen diese Bäume Cypressen der Königin, weil hier, wie man sagt, die unglückliche Gemahlin Boabdils mit einem Abencerragen überrascht wurde. Die Gärten sind amphitheatral und die Gewässer, die von der Höhe des Bergs herabstürzen, bilden Wasserfälle und verlieren sich unter blühenden Pflanzen und Bäumen.

In Granada selbst bietet die Vorderseite der sogenannten Casa del Carbon (Kohlenhaus) noch ein schönes Beispiel des edlen Styls maurischer Baukunst dar, und in vielen Wohnhäusern finden sich noch Spuren der nützlichen und bequemen Einrichtungen, welche die Mauren getroffen. Insbesondere danken ihnen noch die jetzigen Einwohner den großen Vorrath gesunden Wassers, die zahlreichen Bäder und die Brunnen im Innern der Häuser, welche theils den nöthigen Wasservorrath liefern, theils die Höfe und Gemächer mit Kühlung füllen und die Hitze des Sommers mildern. Bald sind es springende Strahlen, die einen leichten Thau verbreiten, bald Wassergarben, die in Becken herabstürzend, Abkühle und Cascaden bilden. Noch jetzt bedecken die Einwohner von Granada, nach der Weise der Mauren, im Sommer die Höfe ihrer Häuser mit Zeltdächern gegen die brennende Sonnenhitze und benützen sie so als Speise- und Gesellschaftssäle.

Digitized by Google

N°. 7.

Kunst-Blatt.

Mittwoch, 26. Januar 1831.

Der Pallast der Tuilerien zu Paris.

Vor einiger Zeit brachten zerstörungssüchtige Nemerer die Abtragung der Tuilerien in Antrag, und es wurde über diesen Gegenstand in mehreren französischen Blättern für und wider gesprochen. Es mag deshalb nicht uninteressant seyn, hier eine kurze Geschichte des Gebäudes mitzutheilen.

Bekannt ist der Ursprung des Namens dieses Pallastes, welchen Katharina von Medicis auf der Vorderseite des Louvre an der Stelle des Palais des Tournelles erbauen ließ, dessen Abtragung Karl IX. im Jahre 1561 befohlen hatte.

Die Aufführung des Pallastes der Tuilerien wurde dem Architekten Philibert de l'Orme anvertraut, welcher an denselben allen Reichthum seiner Phantasie und die ganze Ueppigkeit seines Talentes in der Baukunst verschwendete. Wahrscheinlich hat auch Jean Bullant, ein eben so tüchtiger Architekt als geschickter Bildhauer, zu seiner Verschönerung beigetragen.

Anfangs bestand dieser Pallast nur aus einem grossen Pavillon in der Mitte, und aus zwei Reihen aneinander gränzender Zimmer, welche sich wieder mit Pavillons endigten. Philibert de l'Orme, ein feiner Hofmann, eignete das ganze Verdienst dieses Baues der Königin selbst zu, indem er sie öffentlich als die ursprüngliche Meisterin desselben pries, und Katharina von Medicis, auf eine solche Ehre stolz, gab den Tuilerien den Namen Palais des Muses.

Eine lügenhafte Prophezeihung des Astrologen Lucas Gauric benahm jedoch der Königin die Lust, die Tuilerien selbst zu bewohnen, weshalb sie gegen 1573 einen andern, unter dem Namen Hotel de Soissons bekannten, Pallast erbaute, an dessen Stelle um das Jahr 1762 die Halle au blé errichtet wurde.

Der Pallast der Tuilerien blieb in dem Zustande, in welchem ihn die Königin gelassen hatte, bis zur Regierung Heinrichs IV. Dieser ließ im Jahre 1600 von dem Architekten Androuet du Cerceau den Anfang mit der großen Gallerie machen, welche die Tuilerien mit dem Louvre verbindet.

Im Jahre 1664 befahl Ludwig XIV. die Restauration und Verschönerung des Pallastes der Tuilerien. Der Oberintendant der königlichen Bauten Colbert bediente sich zu diesem Behufe des Louis Levau und des François d'Orbay. Diese Baukünstler vollendeten die beiden Flügel, welche sich an die drei mittlern Pavillons anschließen und in zwei andere, unter den Namen Pavillon de Flore und Pavillon Marsan bekannte, Pavillons auslaufen.

Der große Pavillon in der Mitte war bis dahin nur von einer Reihe jonischer und einer Reihe corinthischer Säulen gezlert. Nun wurde die dritte römischer Ordnung und eine Attika mit einem sich darüber erhebenden viereckigen Kuppeldach darauf gesetzt. Die beiden sich hieran reihenden Pavillons sind mit jonischen Säulen geschmückt, deren Fußgestell sich über die ganze Länge des Gebäudes erstreckt. Die Säulen dieser Ordnungen sind von braunem und rothem Marmor. Ueber dem Gebälke befindet sich ein mit Figuren gezierter Giebel.

Die Flügel, welche zu dem geschlossenen Ganzen des durch Katharina von Medicis errichteten Gebäudes hinzugefügt wurden, und die Pavillons, mit welchen jene endigen, sind mit ausgekehlten Pfeilern römischer Ordnung gezlert. In beiden Pavillons erhebt sich über dieser Ordnung eine Attika. So hat der Pallast der Tuilerien durch diese Zusätze und Verbesserungen 170 Toisen an Umfang und noch dazu zwei Pavillons gewonnen, welche dieser schönen Linie, aus der Entfernung gesehen, einen sehr imposanten und großartigen Charakter geben.

Die Masse des großen, im Mittelpunkte angebrachten Pavillons bedurfte einer bestimmten Erhöhung, um sich über die Ausdehnung der Façade hervorzuheben. Dennoch findet man, und mit Recht, daß die Säulenordnungen der Vordergebäude und die der anstoßenden Flügel im Vergleich zu der großen römischen Säulenreihe in den beiden zu den drei mittlern neu hinzugekommenen Pavillons von zu kleinem Verhältniß sind, und zwar so, daß diese Parthie des Gebäudes, welche in der Nähe betrachtet, mit einer für die Zartheit ihrer Glieder zu schweren Masse getrönt ist, die Illusion eines

Digitized by Google

anmuthigen Feenschlosses zwischen zwei colossalen Monumenten erzeugt.

Die eben so sinnreich als edel combinirten innern Eintheilungen des Pallastes charakterisiren denselben als Aufenthaltsort eines Fürsten und sind Zeugen der Pracht, welche den französischen Thron umgab.

Unter dem mittlern Pavillon hatte Philibert de l'Orme eine Treppe gebaut, die bewundernswürdigste, welche man bis dahin gesehen hatte. Da sie aber die Aussicht in den Garten benahm, so ließ sie Colbert abbrechen und dafür diejenige anbringen, welche man noch heut zu Tage sieht.

Der geräumige, reich verzierte sogenannte Saal der Maschinen wurde zur nämlichen Zeit von dem italienischen Architekten und Decorateur Vigarani zur Vorstellung von Ballets und Comödien gebaut. Die französischen Schauspieler bedienten sich desselben vom Jahre 1770 bis zur Vollendung des Odeon.

Mit diesen Bemerkungen, die aus einem ungedruckten Werke des Hrn. Gault de Saint-Germain sur les Maisons royales, entnommen sind, bildet in Beziehung auf den Kunstwerth der Tuilerien folgende Bemerkung einen merkwürdigen Kontrast.

„Nie," sagt ein französischer Schriftsteller, (Louis Rainier, Verfasser des dernier voyage de Paris), „nie war ein „abscheulicheres Gebäude die Residenz eines mächtigen „Monarchen. Es ist die offenbarste Verletzung aller „Prinzipien der Baukunst; Coloss von Pfeilern reihen „sich an Säulen, welche in ihrer kleinen Ausdehnung „das Auge erfreuen würden; unverhältnißmäßige Fenster durchschneiden die Linie des Frieses und gehen dem „guten Geschmacke und den Regeln der Kunst zum „Trotze durch das Hauptgesimse; mit einem Worte, es „zeugt von der rasendsten Unwissenheit und ist ein Chaos „von einer Ausführung, wie sie nur der Barbarism würdig ist. Ich kann diese unselige Façade nicht betrachten," sagt Rainier am Schlusse, „ohne den bittersten „Unwillen im Herzen zu empfinden. Man hat hier „Statuen, Büsten, Zierden aller Art verschwendet und „das Monstrum geschmückt, ohne es zu verschönern."

Obwohl nun dieses harte Urtheil zum Theil gegründet ist, so ist es doch so übertrieben, daß es keineswegs als eine gültige Stimme über den Werth des Gebäudes angesehen werden kann.

Arabeske.

Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen von Eugen Neureuther. (München, Stuttgart und Tübingen, im Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung). Zweites und drittes Heft.

Der Reichthum der Phantasie, den das erste dieser Hefte ankündigte, hat sich schön bewährt, und es zeigen uns die vorliegenden, daß der Künstler aus einer Quelle schöpft, die nie versiegt und aus der ein voller Trunk den Geist auf ewig stärkt. Ehe wir jedoch uns in das Einzelne einlassen, wollen wir bemerken, wo der Künstler die ihm und seiner Aufgabe eigenthümliche Bahn uns verlassen zu haben scheint, damit wir dann ungestört die Freude äußern können, mit welcher wir immer und immer wieder in jenen Blättern uns ergehen.

Goethe selbst vergleicht diese Randzeichnungen Melodien, die neben seinen Liedern hingehen, seine Gedanken in neuen Formen begleitend und neue Bilder erzeugend; Neureuther deutet in seiner Zuneigung an Goethe auf dasselbe hin, in der er den über das Wort sich fortspinnenden Gedanken als die Quelle seiner Erfindungen bezeichnet. Ist auch hiedurch nicht die Erzählung, ihres Inhalts wegen von dieser Form bildnerischer Auffassung ausgeschlossen, — denn auch sie kann lyrisch behandelt und im Gesang vorgetragen werden — so fehlt doch gewiß einer bloßen Uebertragung des Erzählten ganz der Zauber, der jene Phantasiespiele begleiten soll und sie zur Musik macht. Wir haben dann eigentlich nur das, was jene Naturalisten in der letztern Kunst geben, deren Aufgabe es ist, das was in ihrem Text bereits klar vor den Sinnen steht, in dieselben fallen zu lassen, wie etwa das starke Auftreten eines Helden, einer Schaar, das Brüllen des Löwen, das Krähen der Hähne und alles Aehnliche. Dazu gesellt sich dann im vorliegenden Falle ein Uebelstand, der dem Künstler nicht zum Vortheile dient. Sein Genius hat sich nämlich mit ganzer Seele, wie mit dem offensten Blick, der Natur, vornehmlich der vegetabilischen zugewendet; es wachsen ihm Blumen und Pflanzen unter den Händen hervor, um die Blüthen schwirren Bienen und Schmetterlinge, Schlangen winden sich um Wurzel und Stamm und auf den zierlichen Blättern und Ranken wiegen sich und schweben die Vögel des Himmels und die Bewohner der Erde von der Maus bis zum Menschen. Alles unterwirft sich dem einen System, es ist kein Unterschied der Person und es wird Niemanden einfallen wollen, an den Stellungen, Bewegungen, den Ausdruck der kleinen Gestalten meistern zu wollen. Tritt hingegen das System in den Hintergrund, wie es schon bei der Legende vom Hufeisen im ersten Heft geschehen, oder verschwindet es ganz, wie beim getreuen Eckart in der vorliegenden Sammlung, so treten andere Anforderungen ein, und werden freilich — nicht befriedigt. Für Scenendarstellung und Auffassung von Charakteren hat die Kunst einen anderen

Augenpunkt, als in welchem unser Künstler der Natur gegenüber sich befindet, wenn auch jener in weiter Peripherie horizontal sich bewegen kann, und es müssen die freundlichen Erscheinungen des Dichters, wie die großartigen darunter leiden, wenn man über die „Kinderlein“ im Text täppische Bemerkungen, (die über die Absicht des Künstlers, Lachen zu erregen, keinen Zweifel lassen) geschrieben, oder statt des Sängers, der „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet“ einen guten Jahrmarktshomer erblickt, welchen die geschlitzten Aermel nicht über seinen Stand erheben, den die Füße oder deren Stellung andeuten.

Aber nun genug; nun auch mit voller Seele zu den heitern lieblichen Bildern, die, wie aus schönsten Träumen genommen, uns immer im Traume umgaukeln, und wie diese ein neues reizendes Wunderland aufschließen. Das sproßt und knospet und erschließet tausend liebliche Blüthen, Vögel flattern in den Zweigen und buschen und hüpfen durch niederes Laubwerk, Eichkätzchen scherzen, Liebende herzen sich, zwischen schlanken Baumstämmen lacht die herrliche Landschaft mit Berg und Thal, Fluß und Wald und Flur und Garten und Dorf, glänzende Strahlen sendet die Sonne und aus Zweig und Blatt tönen Lieder und Gesang. Unvermerkt sind wir bei dem Mailied stehen geblieben, und gewiß hat in diesem Blatt sich das Genie des Künstlers, seine Naturlust, sein poetisches Gemüth am unumwölktesten geoffenbart. Hier ist er zu Haus, und hier bereitet er auch uns eine Heimath, in der wir uns freudig bewegen; das ist der über das Wort hinausklingende Gedanke: Musik. Hier ist alles Frühling und Leben, und wir fragen nicht, wie das liebende Paar in den allgemeinen Jubel stimmt, genug, daß es einstimmt.

In demselben Sinne sind die Titelblätter zu den beiden Heften entworfen, in denen, bei dem vorherrschenden Sinne des Künstlers, in alles eine Bedeutung zu legen, wir geneigt wären, die fortrückenden Menschen- oder überhaupt Zeitalter zu erdichten, wäre uns ein Land bekannt, in welchem die Rede um die Zeit, da sie bei uns blüht, schon Früchte trägt. Aus dem Titelblatt zum zweiten Heft möchten wir die Jugend herauslesen, (wie auf dem ersten Titelblatt deutlich der Vorfrühling des Lebens in Kindern und Knospen sich aussprach) und fänden — vom beglückten Jüngling, dem das Mädchen mit der zarten Blume in der Hand, seines Herzens geheimste Fragen beglückend beantwortet, bis zu der vom Schornstein des fernen Schlosses geradaufsteigenden Rauchwolke kein Hindeiraß, als den traubenschweren Weinstock. Deutlicher zeigt das Titelblatt zum dritten Heft das Mannesalter, den Mittag des Lebens, des Jahres, der Natur. Die Aeltern arbeiten in Gärten, zwischen ihnen wiegt auf Blumen das Kind sich; statt der Vergißmeinnicht sproßt der Salat, und die Quelle, die erst zum Spiegel diente dem Entzücken der Liebenden, füllt nun die Gießkanne der geschäftigen Hausfrau. Bäume und Blumen zeigen ausgebildetere Formen, und nicht sowohl Lust, als Nahrung suchend, umschwärmen jene die Bienen.

Vorzugsweise hieher gehört nun noch das „Hochzeitlied“, wiewohl der Künstler die Pflanzennatur dabei nicht gebrauchen konnte, wohl aber den lustigen Traum des Grafen auf's reichste und ergötzlichste ausgesponnen hat.

„Da pfeift es und geigt und klingt und rührt,
„Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt,
„Da plipert's und tuitert's und fistert's und schwirrt.“

Das sind die Worte der Eingebung zu diesem Blatt, und man wird nicht fertig damit, weil immer ein neues es aus irgend einem Winkel vorzuspringen scheint.

Es würde zu weit führen, die Hefte Blatt für Blatt mit dem Leser durchzugehen; nur auf die geschmackvolle Anordnung der Blumen und Arabesken beim Goldschmidt und der Bajadere, in welcher letzteren die indische Vegetation den Stoff gegeben, wollen wir aufmerksam machen und mit einer Bemerkung schließen, deren Richtigkeit wir freilich der Zeit zur Beurtheilung anheim stellen. Uns scheint nämlich, so wie sich das jetzige Zeitalter in seiner Richtung wesentlich von dem letztvorhergegangenen unterscheidet, auch manches der Göthe'schen Lieder der Vergangenheit anzugehören. Wir rechnen dahin unter andern: Die schöne Nacht, die heilige Familie und das in vorliegender Sammlung bearbeitete vor Gericht. Sey es, durch was es sey, es unwillig oder gar nicht erträgt, wenn Scherz oder gar Spott mit dem getrieben wird, was Einem selbst oder Anderen heilig ist, oder daß das Sittlich-verwerfliche mit Leichtsinn sich über den Ernst des Lebens erhebe. Vielleicht ist es die Aufgabe der bildenden Kunst, der die Gegenwart mehr und mehr Talente und Herzen erschließt, gerade dieß fest vor Augen zu behalten, daß sie nicht allein dem Wohlgefallen der Sinne, sondern der Erbauung und Veredlung des Herzens sich weihe, daß sie kein Werk zu Tage fördere, das sie nicht eben so froh und rein vor Kindesaugen, als vor den Blicken der Welt entbülle, und daß sie die Begeisterung für das Sinnlichschöne nie ohne die tiefer liegende heiligere Gluth für das Sittlichschöne walten lasse. es.

Bologna, im December 1830.

Das Bild von Mantegna, das sich ehemals im Kreuzgang zu St. Zeno in Verona befand, ist verschwunden, und man gewahrt nur die leere Stelle. Wie es heißt, soll es in sich zerfallen seyn. Dagegen befindet sich das Bild von demselben am Hochaltar der Kirche noch

Digitized by Google

an Ort und Stelle. In einem reichen Rosengarten, über den sich oben Fruchtgewinde hinziehen, sitzt die Madonna auf dem Thron, ihr geliebtes Kind stehend auf dem Schooße haltend, auf der rechten Seite unten von fünf, auf der linken von vier singenden und musicirenden Engeln umgeben. Dieß Bild hat freilich gelitten, aber doch nicht so viel, daß man das treffliche Colorit nicht noch gut sollte erkennen können. Auf der rechten Seitentafel befinden sich Petrus, Paulus, eine Heilige und St. Zeno, auf der linken Johannes der Täufer, der heilige Lorenz und noch zwei andere Heilige. Auch diese Tafeln sind oben mit Festons geschmückt, die Figuren auf denselben werden nach der Madonna hin kleiner, haben nachgedunkelt und auch anderweitig gelitten. So zieht sich durch die Figur der Heiligen von unten nach oben ein Riß hin. Doch scheinen diese zwei Seitentafeln von Anfang an dem Hauptbild im Colorit nachgestanden zu haben. Aber weniger an ihnen, weniger selbst an der Madonna mit ihrem göttlichen Kinde hängt das Auge, als an den unbeschreiblich schönen Engeln. Aus ihnen kann man erkennen, was Mantegna auf dem Felde der Schönheit vermocht hat. Aus den Engeln der älteren Meister könnte man ein eigenes Studium machen. Wenn die Engel von Giovanni Bellin auf dem wunderbaren Bilde ai Frari zu Venedig aus lauter Lieblichkeit und Harmlosigkeit wie gewebt sind, und deßhalb ganz verloren sind in die Musik, welche sie eben selber hervorbringen, so achten sie weniger darauf, daß sie dem Befreier der Welt ihre Huldigung darbringen. Auf die reinste, kindlichste Weise stehen sie da, und blicken nieder, vorzugsweise auf ihre eigenen Töne horchend. An Lieblichkeit sind sie wohl durch nichts, was die Welt später erblickt hat, überboten worden, und es begreift sich sehr leicht, wie der neueste Dichter mit ihnen Jahr um Jahr zu verleben wünscht. Damit sie körperlich durch nichts gehindert wären, gab der Künstler ihnen die leichteste Bedeckung, welche die Arme und den Körper von der Hüfte an freiläßt. Die Engel von Mantegna dagegen sind reellere, solidere Wesen. Ihnen ist es allen Ernstes sowohl um ihren Gesang selber zu thun, als sie auch nie vergeßen, daß sie nicht sich, sondern dem göttlichen Kinde singen. Die Körper malt Mantegna deßhalb körperlicher, fleischiger, in das Gesicht aber legt er Ernst und Sehnsucht nach dem Himmlischen. Nur die unvergleichlichen Engel, welche er im Archivio notarile zu Mantua gemalt hat, verlassen diesen Ernst etwas, und gehen in Bellinsche Freudigkeit und Lieblichkeit über. Sie dienen aber auch einem irdischen Zweck und tragen bloß eine Tafel. — Rührender und frommer als beide hat Francia diese Wesen gemalt. Bei ihm haben sie alle die Ahnung, daß sie dem Erlöser der Menschheit singen, welcher für dieselbe Tod und Qualen leiden muß. Sie sind durchaus mit ihm beschäftigt, in ihrem nach oben gewendeten Blick vergeistigt sich die Musik, der sie mit leiser Wehmuth nachhorchen. Die Unschuld ihres Blicks mildert die Trauer etwas. In dieser geistigen Luft paßt die gewöhnlich doppelte, den ganzen Körper umgebende Bekleidung. Selten überwiegt das Kindliche so weit, daß sie auf dem Sprunge stehen, schalkhaft zu werden, wie in dem, welcher auf dem Bilde zu St. Giacomo maggiore in Bologna links sitzt. Sollte er auch durch die geringste Einmischung von außen zu kindischen Spielen gebracht werden können, so hält doch der Ernst des neben ihm sitzenden Bruders ihn in den heiligen Schranken.

Wie das Bild von Mantegna sich in Verona nicht wieder findet, so hat auch Bologna Hauptzierden verloren, welche von der Hagen, Speth, Thiersch u. A. vor kurzer Zeit noch hier bewunderten. Die zwei Correggio's im Pallast Marescalchi sind verkauft; der Christus, wie es heißt, nach Rom. Eine mäßige Kopie läßt den Verlust noch schwerer empfinden. So ist auch die Madonna von Vitale verschwunden, welche ehemals in St. Baroncella war. Was dagegen als bedeutend bekannt geworden, z. B. die Fornarina bei den Erben Lanfranchini's zu Verona, welche Longhena, als von Rafael gemalt, weitläufig erwähnt, ist unbedeutend, und wird im Pallast selber nur für eine Kopie ausgegeben. Doch auch damit hat es nicht seine Richtigkeit; es ist eine nicht schlechte Arbeit der venetianischen Schule, befriedigt aber keineswegs die Erwartungen, welche man etwa nach dem Kupferstich bei Longhena mitbringen dürfte. Es werden aber damit auch die bloßen Nachrichten bei Longhena verdächtig. G.

Bemerkungen über Kunst.

Cartons und gemeine Tapeten. — Das Meisterliche reizt unsere Einbildungskraft schon durch wenige charakteristische Züge, es mit Leben auszufüllen, das Verfehlte oder Fabrikmäßige bleibt mit allem Aufwand von Stoff leblos. Das Meisterliche ist auf jeder Stufe organisch, dieses im Anfang, Mittel, Ende; das Manierirte ist ein Neben- und Aufeinander. Dieß zeigt sich auch beim Umgekehrten des Werdens, beim Zerstören; ein Fabrikwerk ist hin bei rauher Berührung, leichter Beschädigung; ein Meisterwerk verräth noch seinen Meister im letzten Moment der Verwüstung.

*

Der Himmel ist aus der schwarzen Nacht zum Blau gemildert, das Meer ist blaugrün, die Pflanzendecke der Erde grün, die Ferne, ob dunkles Waldgebirge oder weiße Hochalpen, wird blau. So ist die Natur auf ein Mittleres gestellt oder ihm nahe gebracht.

Digitized by Google

N°. 8.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 27. Januar 1831.

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen.

Sechster Brief.

Die antiken Werke aus Bronze, gebrannter Erde und Glas.

Die Grundlagen zu den Vorräthen alter Kunstarbeiten in Metall und gebrannter Erde, Glas und edlen Steinen, welche das untere Geschoß des Museums vereinigt und vereinigen wird, (denn, wie wir bemerkten, sind auch die Sammlungen der Münzen und Gemmen, bestimmt aus dem alten Schlosse herüber gebracht und im Erdgeschoße des Museums mit den übrigen Sammlungen vereinigt zu werden) sind ein alter Brandenburgischer Besitz. Schon der große Churfürst, dessen Zeitgenosse und Freund wie bekannt, der als Gelehrter und Staatsmann berühmte Gründer der Numismatik der große Ezechiel Spanheimius war, sammelte, was sich ihm in diesem Gebiete Merkwürdiges darbot; eben so sein Nachfolger, welcher zugleich Sorge trug, durch den geschickten Vorsteher jener Sammlungen L. Beger im Thesaurus Brandenburgicus eine Auswahl des Merkwürdigsten an Münzen, Gemmen und andern Alterthümern der Etrurier, Griechen und Römer stechen und beschreiben zu lassen. Auf einer Platte des ersten Theils ist der große und prächtige Saal des Schlosses, in welchem sie über Tischen und Schränken aufgestellt war, mit seinem Vorrath abgebildet. Schon dieser alte Vorrath ist nicht gering und durch manches werthvolle Stück ausgezeichnet, (die Sammlung von Bellori befindet sich darunter), aber in unserer Zeit durch den von Sr. Maj. dem jetzt regierenden König genehmigten Ankauf der reichen und gewählten Sammlungen aus dem Nachlasse des Generalconsuls Bartholdy und des Generals Koller zu jener großen Ausdehnung und Wichtigkeit gediehen, in welcher die Cabinette sich hier vor uns ausbreiten. Auch nimmt die Regierung noch fortwährend die Gelegenheit wahr, ihn zu vermehren, und als ich ihn sah, wurden mehrere aus Neapel und Rom neu angekommene Kisten mit Werken und Geräthen aus Bronze und gebrannter Erde ausgepackt. Durch diesen Reichthum ist man genöthigt gewesen, den großen Vorrath ägyptischer Alterthümer von den übrigen Vorräthen zu trennen und in dem Gartengebäude von Mondijou unterzubringen, dessen langen Saal sie ganz anfüllt. Doch wir verweilen jetzo im Museum.

Eintretend rechts in das erste Zimmer der Westseite des Erdgeschoßes findet man die Gläser und was das Museum an Musaikarbeiten besitzt; an diese schließen sich in den daranstoßenden Cabinetten die Sammlungen in gebrannter Erde, auf welche die Bronzen folgen.

Die Gläser, hauptsächlich aus alten griechischen Gräbern stammend und von Bartholdy und Koller erworben, zeigen eine große Mannichfaltigkeit an Geräthschaften, Schalen, Flaschen, Krügen, von den kleinsten bis zu den größten, und die kostbarsten Vasen, die meisten colorirt. Eine der größten mit smaragdgrünen Farben am Boden und der ganze Umfang wie von Gold durchschimmernd, ist das schönste Stück, was ich der Art gesehen habe. Unter der Musaik findet sich hier das schon in früher Zeit berühmte Gemälde, vorstellend ein Tricliniun mit Zechern unter einer Weinlaube.

Weit umfassender sind noch die Vorräthe an Werken in gebrannter Erde, Vasen und Krügen alter Form und Kunst, Thiere, halb und flach erhabene Arbeiten, Köpfe und Figuren von den rohesten Gebilden der ältesten Zeit oder der handwerksmäßigen Ungeschicklichkeit bis zu den ausgesuchtesten weiblichen und männlichen Gestalten, die in Feinheit der Glieder und geschmackvoller Behandlung der Gewande sich als wahre Kunstwerke darstellen. Fast alle Götter und Göttinnen sind hier in diesem gebrechlichen Stoffe beisammen. Auch fehlt es nicht an solchen, welche Spuren von schöner Farbe und von Vergoldung tragen, zum Zeichen, daß ihnen schon das Alterthum einen großen Werth beimaß, in welcher Gattung eine Diana, ein Krieger und Nereiden von besonderem Werthe sind. Auch der Lampen ist eine beträchtliche Menge zum Theil mit merkwürdigem Bildwerk, und was architektonisches vorkommt, z. B. die Akroterien mit Medusenhäuptern und andern Köpfen, so wie ganzen Figuren und ein Fries mit einem colorirten schönen jungen Phrygier, der einen Vogel tränkt, erhöht den Werth dieser ausnehmend reichen und bedeutenden Sammlung.

Digitized by Google

Die Sammlung der Bronzen wird zunächst durch die ausgesuchten und großen Stücke etrurischer Arbeit, welche man dem Geschmack und der Kunstkenntniß Bartholdy's verdankt, verherrlichet. Kaum wird man reinere und schönere Exemplare der in ihrer Eigenthümlichkeit gleich der ägyptischen und altgriechischen beharrenden Kunst jenes seltsamen und merkwürdigen Volkes irgendwo antreffen, als die vier anderthalb Spannen großen männlichen Figuren dieser Sammlung. Auch sind die etruscischen Candelaber und die sehr Spiegel genannten flachen Schalen mit eingegrabenen Figuren schön und merkwürdig.

In der Sammlung der griechischen und römischen Bronzen sind gleichfalls die Götterfiguren im ziemlichen Reichthum; von Jupiter allein drei Bilder über eine Spanne, von Apollo unter andern das Fragment eines Bildes bis an die Schenkel fast eine Spanne groß. Mehrere Stücke von dem größten Kunstwerthe sind in der alten Sammlung gewesen und bereits bei Beger abgebildet. So ist jene Luna oder Diana,*) welche leicht einherschreitet, während hinter ihr das Gewand in weiten Busen sich wölbet und die von Silber eingesetzten Sterne zeigt, eine der feinsten und geschmackvollsten Figuren, welche das Alterthum uns überliefert hat, und auch der sitzende Merkurius,**) nicht unähnlich der berühmten Bronze von Neapel von der edelsten Form und dem reinsten Gusse.

An diese reichen Sammlungen von Figuren reiht sich der noch größere Vorrath von ganzen vortrefflichen Gefässen, großen und kleinen Henkelkrügen und Schüsseln, zum Theil mit eingedrücktem Schmucke von Widderköpfen, Masken und ganzen nackten Figuren an den Henkeln, dazu Schöpfkellen und anderes Tisch- und Trinkgeräthe und die schönsten griechischen Waffen, Helme, Beinschienen, Leibgurten, Schwerter und dergl.

*) Begeri Thes. Brand. T. II. p. 228.

**) Ebendaselbst. pag. 236.

(Die Fortsetzung folgt.)

Costüme.

Heinrich Wagner's Trachtenbuch des Mittelalters, zweites, drittes und viertes Heft.

Der glückliche Erfolg, dessen sich dieses Unternehmen gleich von Anfang zu erfreuen hatte, wird durch den Fortgang desselben mehr und mehr gerechtfertigt. Die Nützlichkeit mußte zunächst den Künstlern einleuchten, wenn sie sich erinnerten, unter welchen Schwierigkeiten sie bei Bearbeitung historischer Stoffe das Material zusammen brachten; aber auch jedem andern Freund der Geschichte wurde damit ein leichtes Mittel geboten, die Vergangenheit in wahren Erscheinungen anzuschauen, und es kam nur darauf an, neben der Nützlichkeit des Unternehmens auch die Brauchbarkeit des Werkes zu sichern. Dazu gehört nun neben größtmöglicher Treue, auch verständliche Zeichnung. Wer alte Monumente mit Aufmerksamkeit betrachtet hat, wird wissen, wie an den meisten Zeit- und Zeitereignisse gearbeitet, wie die Conture verwischt und zerstört sind. Soll aus der Nachbildung solcher Werke ein Gewinn erwachsen, soll sie eine klare Anschauung bewirken, so muß der Künstler sehr bedacht seyn, daß er eine Seite wähle, an welcher die charakteristischen Kennzeichen am meisten in die Augen fallen, und darf keine Linie machen, ohne sich Rechenschaft über ihre Bedeutung zu geben; denn nur das Verstandene kann verstanden werden. Grade in dieser Beziehung lassen die meisten Zeichnungen im d'Agincourt, mit ihrer ganz allgemeinen, oft ganz oberflächlichen Zeichnung so unbefriedigt, und es ist zu bedauern, daß für mehrere sehr interessante Denkmale Herrn Wagner keine reinere Quelle zu Gebote stand. Uebrigens zeichnet gerade dieß das letztere Werk aus, daß — zumal überall, wo er das Original vor sich hatte — die Zeichnung charakteristisch und verständlich ist.

Das zweite Heft gibt außer mehreren Denkmalen der Uebergangsperiode, in welchen noch die meisten Motive der antiken Welt sichtbar sind, obschon die Romantik bereits an ihnen gebildet, und der Fortsetzung der Merowingischen Statuen, zunächst die interessanten Statuen der Paladine Karls des Großen, Roland und Olivier am Dome zu Verona, auf denen deutlich das Gepräge ihrer Zeit ruht, während das Abbild Karls des Großen selbst daneben „nach einer ehemals vorhanden gewesenen Musail“ deren Kopie im Montfaucon (monuments de la monarchie francoise) aufbewahrt wird, gerechte Zweifel übrig läßt.

Interessant auch sind die Glasfenster aus Notre-Dame in Paris mit Kämpfen aus den Kreuzzügen, obschon sie das romantische Bild der Kreuzfahrer, das unsere Phantasie sich gerne entwirft, in etwas auswischen würden, wenn es nicht auf dem nächstfolgenden Blatte in den schönen Statuen aus der Templerkirche zu London (aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert) neue Nahrung erhielte. Außerdem enthält dieß Heft noch Bilder aus dem Gedicht: der Ritter von Stauffenberg und die Meerfee, einem Manuscript aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, und einige Waffen aus derselben Zeit, namentlich den Helm des wilden Jägers, Hans von Rodenstein u. a.

Im dritten Hefte zeichnen sich besonders das zweite Blatt mit den schönen Statuen der Merovinger, und das fünfte Blatt mit englischen Haustrachten aus dem vierzehnten Jahrhundert aus. Die Vollständigkeit, mit welcher die ersteren gegeben werden, verdient, (besonders bei der großen Mühe, die ihr Aufzeichnen macht,)

Digitized by Google

um so dankbarere Anerkennung, als in diesen Denkmalen einer großartigen Zeit ein Styl der Bekleidung aufbewahrt ist, welcher bei aller Einfachheit einen unglaublichen Reichthum in sich aufnehmen kann; welcher bei der züchtigsten Verhüllung doch die freie Bewegung des Körpers, so wie dessen Haupttheile klar und schön hervortreten läßt, was in spätern Jahrhunderten mehr und mehr verschwindet, bis im sechszehnten durch die zerlöcherten Pumphosen und zerschlitzten und zerschnittenen Frauengewänder der absoluten Geschmacklosigkeit der Perückenzeit die Bahn gebrochen wurde, in welcher allmählig im Gegensatz gegen die frühere Zeit, in der man die Tracht dem Körper anpaßte, gerade der Widerspruch gegen die Natur den Geschmack bestimmte. Gerade deßwegen dürften in einem solchen Werke Verzerrungen der Art, wie sie das siebente Blatt gibt, höchst spärlich oder gar nicht erscheinen. Es sind Schweizertrachten und Landsknechte aus der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, wie sie durch Lucas von Leyden, Holbein und die guten Nürnberger Meister tausendfach verbreitet worden, und fast in Jedermanns Händen sind. Sollten sie ja gegeben werden, da ja kein Zeitalter von uns unbeachtet bleiben, noch weniger gar ausgewischt werden darf, so müßten sie den Anfang eines zweiten Werkes bilden, das mit dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts schließen könnte. — Interessant sind die Jagdwerkzeuge auf dem achten Blatt, namentlich das elfenbeinerne Horn, welches Albrecht der Reiche von Habsburg, Landgraf von Elsaß, dem Kloster Muri im Aargau 1199 schenkte, und welches in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien aufbewahrt wird.

Das vierte Heft zeichnet sich sowohl in Bezug auf die Auswahl der Gegenstände, als in der Art der Ausführung fast vor allem, gewiß aber vor den vorhergehenden auf's erfreulichste aus. Ist dort nämlich eine Wiederholung, wie im ersten Blatte, das zwei Denkmale fast ganz gleichen Inhalts gibt, oder bin und wieder eine weniger verständliche Zeichnung, wie in der Statue Heinrichs des Löwen im dritten Blatt, so ist hier ein außerordentlicher Reichthum der interessantesten Trachten, ganz klare Darstellung und saubere und bestimmte Umrisse, so daß man sogar, abgesehen von seinem wissenschaftlichen Werth, es mit rechter Lust betrachten kann.

Auf dem ersten Blatte sieht man Kaiser Friedrich II. und zwei Falkenjäger, nach Miniaturen aus dem Vaticanischen Manuscript, welches des Kaisers Abhandlung de arte venandi cum avibus enthält. Die vier Ritterstatuen aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert auf dem zweiten Blatt geben die allerdeutlichste Einsicht in die Waffentracht jener Zeit, da sie nach sehr gut ausgeführten und wohlerhaltenen Monumenten sehr treu gezeichnet sind, wie der Berchtold von Waldner und der Graf Gottfried von Arensberg, dessen Monument im Kölner Dome steht. Die Haustrachten aus dem vierzehnten Jahrhundert auf dem dritten Blatt sind ohne Ausnahmen schön, und die Darstellungen aus dem maurischen Leben, dem die nächstfolgenden Blätter gewidmet sind, heißen das Bild des Mittelalters vervollständigen. Da Herr Wagner im siebenten Blatt einige der Tunesischen Trachten aus Hans Vermeins Tapeten in Wien gegeben hat, so steht zu hoffen, daß er künftig noch mehr aus diesem höchst merkwürdigen und reichhaltigen Werke mittheile. Auch die beiden Schlangentödter, die Ritter Georg auf dem siebenten Blatt sind von Werth, wie die steifige Ausarbeitung des türkischen Helmes und der Schwerter im achten Blatte alles Lob verdient.

Für die Empfehlung des Werkes noch etwas zu sagen, wäre nach der Aufzählung des Inhalts überflüssig; um der Sache selbst willen wünschen wir, daß es den besten Fortgang habe, und daß es nicht bei den sechs ersten angekündigten Heften bleibe. *).

ef.

*) Es ist schon früher mitgetheilt worden, daß man sich wegen dieses Werkes an den Künstler selbst, Herrn Wagner in München, in portofreien Briefen zu wenden habe, und daß der Preis für jedes Heft von acht Blättern mit Text 48 kr. in der gewöhnlichen, 1 fl. 12 kr. in der guten Ausgabe ist.

Englische Kupferwerke.

1.

Die Alpenpässe von Brockedon gehören zu den vorzüglichsten Leistungen der Art, welche in neuerer Zeit in England erschienen sind. Vielleicht zeigte sich der englische Grobstichel nie glänzender als hier, wenn man die Ansichten in England und Wales nach Turner's Zeichnungen ausnimmt, obgleich Brockedon's Werk hinsichtlich einer treuen Auffassung der dargestellten Gegenstände sich vor jenen Arbeiten vielfach auszeichnet. Auch in Bezug auf die beigegebenen Erläuterungen verdient diese Sammlung vorzügliches Lob. Bekanntlich sind solche, den englischen Kupferwerken beigegebene Erläuterungen und Erklärungen in der Regel sehr seichter Art; die Dii minorum gentium, denen man dergleichen Arbeiten aufträgt, begnügen sich mit einigen oberflächlichen Notizen, oder schreiben wörtlich nach, was sich über den zu erklärenden Gegenstand in den größeren Werken vorfindet. In Brockedon's Werk führt die geschickte Hand, welche den Grabstichel hält, auch die Feder, und die Leistungen der letzteren sind eben so anziehend und belehrend, als die der ersteren kunstvoll und treu sind.

Unser Künstler durchzog mehrere Male zu seinem Vergnügen die Alpen; der Eindruck war mächtig, eine Menge Skizzen füllten seine Mappe, bevor er den Entschluß faßte, seine Arbeiten dem Publikum vorzulegen.

Digitized by Google

Als dieser Entschluß in ihm gereift war, durchzog er die romantischen Gebirge nicht weniger als vier und zwanzig Mal, und wählte dann aus den zahlreichen Arbeiten diejenigen aus, die er für die anziehendsten und besten hielt. Dankenswerth ist es, daß er mit Vorliebe die Punkte festhielt, an welche sich historische Beziehungen knüpfen, als da sind, die Alpenpässe, welche Hannibal, Franz der Erste, Napoleon überschritt.

Jede Nummer enthält acht Platten und zwei Bogen Erklärungen. Wir wollen den Inhalt einiger Nummern näher bezeichnen.

Die erste führt uns von Grenoble über den kleinen Bernhard nach Aosta und enthält einige reizende Landschaften aus der Dauphiné, Tarantaise und Piemont. Einige der Platten sind von hoher Schönheit, dahin gehören das Thal von Gresivandan, von der Terrasse des Schlosses Bayard aufgenommen, von Edward Finden gestochen, und der Montblanc und das Thal von Aosta, von demselben Künstler, beides Meisterwerke in Hinsicht der Treue und künstlerischen Ausführung; sodann eine von Robert Brandard gestochene Ansicht vom kleinen Bernhard aus gegen Tarantaise. Die Untersuchungen über den Weg Hannibals sind nicht ohne Interesse, der Verfasser zeigt sich mit den bisher erschienenen Arbeiten über diese Frage hinreichend vertraut und fügt einzelne de Luc's Ansicht rechtfertigende Bemerkungen bei, nach welcher Hannibal dem Lauf der Rhone folgte, nach der Niederlage der Allobroger bei Chambery über den Mont du Chat ging, von da nach Montmelian zog und dem rechten Ufer der Isere folgend, den kleinen Bernhard überschritt.

Die zweite Nummer umfaßt den Weg von Turin nach Grenoble über Mont Genèvre und zwar mit Berücksichtigung der beiden Wege, welche zu dem Paß des Mont Genèvre führen, des über Susa und den Paß von Exilles, und des zweiten durch das Thal Pragellato und den Col de Sestriere; die besten Stücke sind von Westwood (Fenestrella) und von E. Finden (Briançon und Ansicht des Val Romanche) gestochen. Die Ansicht von Grenoble ist zwar schön und fleißig gearbeitet, tritt aber zu alltäglich und prosaisch in die großartige Poesie, welche die Mehrzahl der übrigen Blätter behandelt.

Das dritte Heft führt uns von Lyon über den Mont Cenis nach Turin. Es ist ungewiß, ob die alten Römer, wie der Verfasser bemerkt, diesen Gebirgspaß genannt haben, man möchte schwerlich vor den Geschichtschreibern Karls des Großen den Cenis angeführt finden; nach ihnen überstieg Pipin den Berg, um den Lombardenkönig, Astolph, anzugreifen, und Stephan den Dritten zu unterstützen. Karl d. G. zog öfter über den Mont Cenis, um die Lombarden zu bewältigen, und sein Sohn, Ludwig der Fromme, soll der Gründer des Hospitals auf dem Berge gewesen seyn, und von dieser Zeit an mögen Reisende, welche aus Frankreich nach Italien oder umgekehrt gingen, diesen Weg vorzugsweise gewählt haben. Das St. Michaelskloster, über St. Ambrogio, von E. Finden gestochen, gehört zu dem Bessern, was dieses Heft bietet, der Preis aber gehört dem Blatte, welches „Turin und die Alpen“ überschrieben ist. Der Stich ist von dem, oben schon genannten Brandard, einem jungen Künstler, der, wenn er den betretenen Weg verfolgt, seinen Namen den ersten Kupferstechern Europa's anreihen wird.

Das vierte Heft begreift den Weg vom Lago maggiore zum Vierwaldstädtersee über den Gotthard in sich. Unter den hundert Ansichten von der Teufelsbrücke, welche an unserm Auge vorüber gegangen sind, möchte die hier mitgetheilte die beste zu nennen seyn. Airolo und das Leventiner Thal, von Brandard gestochen, sind Meisterwerke. Die Tells-Kapelle und einige andere Darstellungen erheben sich nicht sehr über das Gewöhnliche.

Wir wollen indessen nicht in Abrede stellen, daß der, welcher die dargestellten Szenerien nicht selbst gesehen hat, das Ganze etwas einförmig finden wird, indem das Wiederkehrende in dem Charakter der Gebirgsgegenden das Auge solcher Beschauer leicht abstumpft, welche die vorgeführten Scenen nicht durch die Phantasie zu erwärmen und zu beleben im Stande sind. (Die Forts. folgt.)

Bemerkungen über Kunst.

Wer einen Stern, einen kleinen Mondkrater oder auch einen durch die Ferne sehr verjüngten Gegenstand auf der Erde durch ein großes Teleskop gesehen hat, der findet und erkennt ihn dann auch durch ein kleines wieder, mittelst welches er denselben zuerst nicht aufgefunden haben würde.

Wer im Leben in größern Kreisen viel beobachtet und erfahren, der findet später auch in engern Sphären reiche Erndte. Wer aber sich stets philisterös in engen Schranken bewegt hat, der bleibt beschränkt.

*

Zum Wahrnehmen, Schauen, Genießen gehört ebensowohl lebendige Idee, Interesse, Enthusiasmus, als zum Forschen, Ausbilden, Schaffen. Ohne Wärme ist der Sinn blind, ohne leidenschaftlichen Antheil tritt auch bei den größten Reichthümern und Schönheiten die Sättigung früher ein, als es die Welt gesehen will.

Du kannst jahrelang an einem Werk schaffen, dein Blut und Leben daran wenden, es zum Spiegel einer Welt machen, — der Oberflächliche sieht sich in einer Stunde — was sage ich? — in fünf Minuten satt. Hältst du ihn länger, so befällt ihn Unruhe, Mißbehagen, Abneigung, Ekel.

Aber wo ein ebenbürtiges Interesse den Schauer durchdringt, da genießt er so lange, als lange du geschaffen hast.

Digitized by Google

N°. 9.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 1. Februar 1831.

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen.

Siebenter Brief.

Die bemalten Vasen des Museums.

Geht man in den Sälen der Bronzen, Terracotta's und Gläser zurück nach den Gemächern, welche den nördlichen Seitenbau einnahmen, so findet man in ihnen, einem Saale mit zwei Cabinetten zu beiden Seiten, die schönste und erlesenste Sammlung griechischer Vasen aufgestellt, welche Deutschland je gesehen hat. Sie ist mit Ausnahme weniger und unbedeutender Stücke der früheren Sammlung (und ich weiß nicht einmal bestimmt, ob sie hier aufgenommen sind) ganz das Werk Sr. Maj. des jetzt regierenden Königs und bildet ein unvergängliches Denkmal seiner aufgeklärten Kunstliebe und königlichen Gesinnung. Ueber ihre Bildung liefert die oben erwähnte Uebersicht ihres würdigen Vorstandes folgende Nachricht:

„Die Grundlage derselben bildete die Sammlung des Hrn. Henin d. j., welche schon im Jahre 1805 zu Paris gekauft wurde. Diese Sammlung, aus 333 einzelnen antiken Gefäßen bestehend, enthielt schätzbare Denkmäler dieser Klasse von Alterthümern, fast aus allen Fabriken in allen Größen und Formen. Sie konnte indeß nur erst als Bezeichnungsmittel des großen, mannichfaltigen Fachwerks angesehen werden, worin mit der Zeit bedeutendere Erwerbungen dieser Art eingereiht werden mußten, wenn diese Sammlung für Studium der Kunst des Alterthums und für Bildung des Geschmacks die Früchte gewähren sollte, welche mit Recht von diesen so lehrreichen und zierlichsten Denkmälern des Alterthums zu erwarten sind.

Die Gelegenheit zu allmähliger Erweiterung dieser Grundlage fanden sich auch bald in den folgenden Jahren, und zwar zuerst in dem Ankauf zweier ausgezeichneten sicilianischen Gefäße mit Malereien im älteren griechischen Styl und lesbaren Inschriften versehen, welche bis dahin Besitzthum eines Privatmannes in Potsdam gewesen waren. Reichlicher aber und ausgedehnter fielen diese Erweiterungen seit dem Jahre 1822 aus, wo der Ankauf einer Zahl von 27 schönen Gefäßen verschiedener Größe, Form und Fabrik aus der Sammlung des Hrn. Gargiulo in Neapel zu Stande kam; darauf im Jahre 1824 durch den Erwerb von 76 größeren und kleineren Gefäßen mit der ganzen Frhrl. von Minutoli'schen Sammlung vermischter Alterthümer, bald darauf durch bedeutende Geschenke des verstorbenen Grafen von Sack, auch außer andern sehr schätzbaren Denkmälern verschiedener Art, durch 22 bemalte Vasen, eine der Ausbeuten seiner Reise nach Griechenland, besonders in Attika. Im Jahre 1827 wurden sechs auserlesene, schöne Gefäße aus der Gräfl. von Ingenheim'schen Sammlung mit der Königlichen vereint, des Ankaufs einiger anderen einzelnen Gefäße von Werth bei verschiedenen Gelegenheiten nicht besonders zu erwähnen.

Aber in Hinsicht auf inneren und äußeren artistischen und antiquarischen Werth erhielt (1828) die sich immer mehr ausdehnende Sammlung eine ihrer vorzüglichsten Bereicherungen durch 128 höchst merkwürdige und schätzbare Gefäße aller Formen und Fabriken, welche eine der wichtigsten Abtheilungen des Bartoldy'schen Alterthümer-Museums in Rom ausgemacht hatten und mit dem ganzen Museum in den Besitz Sr. Maj. des Königs durch Ankauf von den Bartoldy'schen Erben übergegangen waren.

Wodurch aber diese jetzt schon sehr beträchtliche und lehrreiche Sammlung zu einer der reichsten und vorzüglichsten in ganz Europa erhoben wurde, das geschah durch den Ankauf der an 1348 einzelnen Gefäßen aller Zeitalter, Fabriken, Formen und Größen (unter ihnen 14 der größten Prachtvasen) so reichen Sammlung, welche der K. K. Oestreichische Feldmarschall-Lieutenant Baron von Koller, während eines mehrjährigen Aufenthalts in Neapel und Sicilien aus allen Gegenden Großgriechenlands, Siciliens und Mittelitaliens, durch einen Verein der glücklichsten Verhältnisse unterstützt, zusammengebracht und sie von Neapel nach seinem Schlosse zu Obrzistwy in Böhmen versetzt hatte. Hier ward sie nach dem bald darauf erfolgten Tode des Besitzers mit dem größten und besten Theil seines übrigen zahlreichen Alterthümer-Mu-

Digitized by Google

seums zu einer der schönsten Hauptzierden des Königl. Preuß. Museums, auf Befehl Sr. Maj. des Königs im Jahre 1828 angekauft und glücklich nach Berlin versetzt.

So besteht demnach jetzt diese ganze Sammlung beinahe aus 2000 Gefäßen aller Fabriken, Größen und Formen, aus alten Zeitaltern der griechischen Gefäßkunst, mit Inbegriff einer Anzahl ächt etrurischer Gefäße aus schwarzem Thon und mit erhobenem oder eingedrucktem Bildwerk verziert."

In dem Vorzimmer zum großen Saale zeigen die beiden ersten Glasschränke eine Zusammenstellung von kleinen Gefäßen mit Rücksicht auf die Verschiedenheit ihrer Formen, von den flachen Tellern durch alle Gestalten der Schalen, Schüsseln, Terrinen, desgleichen alle Arten von Töpfen, Urnen mit den verschiedensten Ausbiegungen des Eies, der Glocke und mit großer Mannichfaltigkeit der Mündungen. Henkel, auch solche, welche sich als Köpfe von Menschen und Thieren darstellen. Diese Zusammenstellung ist auch deßhalb sehr zweckmäßig und belehrend, weil in allen größern Vasen, auch in den größten, sich dieselben Formen wiederholen, und deßhalb dieser Verein des Kleinern als ein typischer Inbegriff jeder Vasensammlung kann betrachtet werden. Desgleichen sind in diesem Zimmer die Gefäße von hellgelbem Thone mit farbigen Thieren und Blumen im ältesten griechischen Geschmacke, oder, wie es mir scheint, einer besonderen, später beibehaltenen Kunstart angehörig, merkwürdig, die innern Theile und Glieder sind durch eingeritzte Linien angedeutet.

Die Hauptsammlung im großen Saale mußte natürlich mit Rücksicht auf die Symmetrie geordnet werden; doch wird man nach einiger genauerer Betrachtung des Einzelnen bald die kunstreiche Folge und den geographischen Zusammenhang ihrer Theile herausfinden. Dort im ersten Glasschranke linker Hand stehen außer den bekannten altgriechischen mit strengen Figuren auf rothem Grunde, auch einige von jenen attischen mit ähnlichen Figuren auf weißem Grunde, welche erst die neueste Zeit an das Tageslicht gebracht hat; daran schließt sich vorzüglich aus Campanien und Sicilien eine sehr reiche Folge vortrefflicher griechischer Vasen ebenfalls in dem alten heiligen oder dieratischen Style, unter ihnen auch ein Exemplar jener höchst merkwürdigen attischen, welche die neueren Entdeckungen gezeigt und vervielfältigt haben, mit der Inschrift:

ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ

d. i. τῶν Ἀθηναθεν ἄθλων (od. ἄθλον) von den Kampfpreisen aus Athen, (einer), deren schon bei Pindarus Erwähnung geschieht, als welche mit attischem Oele gefüllt, den Siegern bei den Panathenäen gegeben wurden; denn er sagt (Nem. 10, 35) vom Theäus aus Argos, den er als Sieger in jenen Spielen begrüßen will:

„Des Oelbaums Frucht in gluthdurchdörrter Erde gelangte
Zu dem mannhaften Wettheerre der Hera in vielfach bunter
Krüg' Umgännungen."

Folgt man der angetretenen Richtung linker Hand durch den Saal hinab, so entfaltet sich die Pracht und der Glanz der durch Form, Zeichnung und Firnis gleich ausgezeichneten Nolanischen Gefäße in immer größerer Mannichfaltigkeit, und man wird hierauf an den hintern Wänden dieselbe Fülle der Formen, die man vorn in kleinen Exemplaren gesehen, in größern und mit vielen Abweichungen als Kannen, Becher, Balsamarien, dazu Lampen und Leuchter, Näpfe, Teller, Schüsseln für Zuspeise (ὄψον, besonders Fische, die meist auf dem Grunde gemalt sind) in der schönsten Fülle wiederfinden. Höchst merkwürdig sind darunter die Doppelgefäße, so daß statt des Deckels dasselbe Gefäß in verjüngtem Maaßstabe gebraucht wird.

An der andern Seite wird man hierauf durch die Reihen des Geschirres, das meist aus Basilicata, Apulien, Calabrien stammt, und wie der Zeit nach später, so in der Arbeit weit geringer ist, nach dem Eingang zurückgeführt, um dann in dem mittleren Gange wieder auf die Vasen zu kommen, welche gleich Anfangs die Aufmerksamkeit des Eintretenden in Anspruch nehmen. Es sind nicht weniger als 22 große Prachtgefäße zum Theil bis 4 Fuß Höhe und ganz mit Gemälden überdeckt.

In dem hintern Zimmer stehen unter andern die merkwürdigen Gefäße aus schwarzem Thon, mit zum Theil eingeritzten, zum Theil erhobenen Verzierungen, dann die ganz schwarzen mit nolanischem Firnis und die roheren Töpfe aus germanischen Grabhügeln.

Was nun die Gemälde dieser reichen Vasensammlung (aufgestellt sind 1165 Stück) belangt, so ist ihre Merkwürdigkeit und Schönheit dem Werthe der Sammlung gemäß und begründet ihn erst vollends. Mehrere beziehen sich auf Festkämpfe und geselliges Spiel, wie jenes anmuthige Bild, wo eine Jungfrau sich auf der Schaukel schwingt, hinter welcher die Freundin aufgestellt ist, durch deren Anstoß die Schaukel im Schwunge gehalten wird; andere sind mythologisch. So ist das Urtheil des Paris in der größten Mannichfaltigkeit der Darstellung auf wenigstens zehn Vasen gemalt, außerdem die calydonische Jagd, Bellerophon, die Gorgonen, wie aus dem Blute der Medusa Pegasus entspringt und anderes. Ich erlaube mir nur noch einige weitere Bemerkungen.

Auf einer schönen und großen nolanischen Schale ist in einer ganz vortrefflichen Zeichnung ein Greis in weissem Haare gebildet, der einen jungen gerüsteten Krieger entläßt. Da unten troische Vorgänge sind, so scheint die Hauptperson den Peleus vorzustellen, welcher den Achilleus mit jenen bekannten Ermahnungen, seine Heftigkeit zu mäßigen, von sich in den Krieg entläßt.

Digitized by Google

Auf einem andern Gefäße iſt außer dem Aktäon auch ein Knabenraub abgebildet. Die Heldenſage kennt (den des Ganymedes durch den Adler ungerechnet) nur einen, den Laïus verübte, und deſſen Apollodor in der mythol. Bibliothek (III. c. 5, §. 12) in dieſer Weiſe gedenkt: „Den Laïos vertrieben die Söhne der Antiope aus Theben. Wie dieſer nun im Peloponnes ſich aufhielt, ward er von Pelops gaſtfrei aufgenommen und raubte den Sohn deſſelben, Chryſippus, aus fräflicher Liebe, den er im Wagenlenken unterrichtete.“ Das iſt die Scene der Vaſe; der Räuber ſchwingt den ſich ſträubenden Knaben auf den Wagen, hinten ſteht eine phrygiſche Geſtalt (wohl der Pädagog des Knaben, deſſen Vater, Pelops, wie bekannt aus Phrygien kam) und vorn einer, der umſonſt bemüht ſcheint, die Pferde zurückzuhalten.

Auch ſteht hier die durch neuere Deutung berühmt gewordene Vaſe des Hrn. Gr. Ingenheim, welche der Berliner Archäolog, Herr Hofrath Hirt, die Brautſchau nennt, weil er der Meinung iſt, es ſey Theſeus darauf abgebildet, und in einer gehörnten Figur, die ihm den Rücken kehrt, Ariadne, zu deren Schau er gekommen ſey. Nun iſt aber dieſe weder heroiſch gekleidete noch geſtaltete Figur ſchon, wenn ich nicht irre, von Böttiger richtig als die Iynx, die Tochter des Pan erkannt worden, der gleich ihr gehörnt in der einen Ecke des Bildes vorgeſtellt iſt. Sie aber iſt die Erzeugerin des Liebeszaubers, der das Gemüth im Kreiſe dreht. Verwandelt in den gleichnamigen Vogel (Iynx) dient ſie, in das Rad geſpannt, (bei Theocrit in der Pharmakeutria) jenen Wirbel zu erregen. Hier erſcheint ſie noch vor ihrer Verwandlung mit dem Kreiſel vor ſich, über ihrem Haupte ein Eros, das Symbol jener wehevollen Leidenſchaft. Der Ort deutet nebſt andern die Gegenwart eines alten Dianenbildes als ein Heiligthum dieſer Göttin und ſo ſcheint mir kaum zweifelhaft, daß der Grund dieſer Scene in der Stelle des Pindarus (Pyth. IV. 214 ff.) zu ſuchen iſt, wo er ſchildert, wie Jaſon mit Medea zuſammentraf; damals zuerſt ſey unter die Menſchen die Iynx, der Liebeszauber von der Aphrodite gebracht worden, damit das Verlangen nach Hellas den Geiſt der Medea mit der Peitſche der Ueberredung im Kreiſe treiben möchte. Es iſt nicht dieſes Orts, die einzelnen Perſonen, die Aphrodite mit der Taube, die Medea und den Areted auf ihrer Seite, auf der andern den Jaſon, hinter ihm die ihn beſchützende Here, nach Pindar die Ordnerin des Zuges, nachzuweiſen. Die Iynx, als die hier entſcheidende Figur, nimmt zwiſchen Jaſon und Medea und gegen dieſe gewandt die Mitte ein, ſitzend am Altar der Artemis, in deren öſtlichſtes Heiligthum alſo die Scene verſetzt wird.

Große und umfaſſende Sammlungen dieſer Art ſind aber nicht nur zu ſolchen einzelnen Bemerkungen und Erläuterungen nöthig; ſondern auch für die endliche Geſtaltung des Theils der Archäologie, welchem ſie angehören, durchaus nothwendig. Kein Feld der Antike (die Münzen ausgenommen) iſt in neuerer Zeit häufiger behandelt worden, als das der bemalten Vaſen, und die Verwirrung iſt dadurch noch immer größer geworden, daß es mit weniger Ausnahme ſeichte Gelehrte waren, die ſich mit der Vaſenerklärung beſchäftigten. Weder über Alter, noch über Fabrik, noch über Beſtimmung und die darauf gegründete Lehre von den Gattungen, noch über Verhältniß der Gemälde zu ihrer Beſtimmung iſt man völlig im Klaren. Nur einen Punkt berühren wir: Panofka hat angefangen, eine Gattung derſelben, die Preisvaſen zu erklären; doch hat er, wie mir ſcheint, ſich bei der Wahl nicht nach feſten Grundſätzen gerichtet und ſo ſind ihm gleich in den Anfang ſeines Werkes, Vaſen von ganz anderer Beſtimmung hineingekommen. Als eine andre Claſſe laſſen ſich die Grabgefäße mit Sicherheit ausſcheiden, welche nicht wie die andern aus früherem Beſitze den Verſtorbenen gleichen oder dem Schmuck beigegeben, ſondern eigens dazu gemacht wurden, um ihnen in das Grab zu folgen, nach Umſtänden auch ſeine Aſche zu umfaſſen. Zu dieſen Grabgefäßen ſcheinen mir alle zu gehören, welche auf der Rückſeite den Cippus, die Säulen, oder eine Pforte oder ein Sacellum haben, denn keine Frage, daß wie jene Ornamente das Grabdenkmal, ſo dieſe Architektur das kleine Grabgebäude oder die Niſche andeutet, in dem gemeiniglich das Bild des Verdigten ſteht. Auf der berühmten Vaſe von Canoſa, die erſt als Graburne (zu der ſie auch das verſchleierte Haupt des Adonis und der auf ihr gebildete Mythus der in die Unterwelt entführten und im Frühlinge dem Lichte wiedergegebenen Proſerpina macht) ihre Bedeutung erhält, iſt ein Jüngling mit einem Hunde, in welchem Creuzer irgend einen Genius mit dem Symbol des Hundsſterues findet, als Jäger mit dem Spieß und Jagdſchwert gebildet und in ſeiner Niſche ſind Binden als die Denkmäler der gymniſchen Spiele aufgehängt. Der Inhalt dieſes prächtigen und ſinnvollen Gefäßes iſt alſo, daß ein Jüngling den Freuden und Ehren ſeiner Jugend entriſſen ward, daß ihm aber nicht beſtimmt ſey, bei den Todten zu verweilen, ſondern gleich dem Adonis und der Proſerpina aus dem Hades zu der Gemeinſchaft der Götter emporzugelangen, und man ſieht hier in Bildwerken vereinigt, was ein Klagelied um ihn, etwa ein Threnos des Pindarus in anmuthvollen Weiſen des Chorgeſanges dargeſtellt hätte. Die Figuren bei dieſen Grabmälern, mit Schmuck derſelben, mit Ciſten, Bechern, mit Spenden und Tanz beſchäftigt, ſind die Angehörigen, Freunde und Geſchwiſter, welche das Grab des Verſtorbenen mit Geſchenken und Todtenopfern ehren oder ſeine Feier mit

Digitized by Google

Reigentänzen begehen. Auch die Berliner Sammlung hat solcher Grabgefäße nicht wenige, die erst durch ihre Ausscheidung aus der übrigen Masse und ihre Vergleichung sich gegenseitig erklären lassen.

Doch genug, um die archäologische Wichtigkeit und Bestimmung solcher Sammlungen zu bezeichnen. Die Dunkelheit, welche noch über so vielen Punkten der Vasenkunde liegt, kann nicht gestreut, die Verwirrung, in welcher zur Zeit auch hier noch Nahes und Fernes, Befreundetes und Verschiedenartiges durch einander steht, kann nicht gelöst, noch die Thätigkeit der Wissenschaft ordnend und gestaltend über den Gegenstand verbreitet werden, außer von denjenigen, welche einer solchen Sammlung von dieser Mannichfaltigkeit und Fülle aller zur Sache gehörigen Urkunden und Stoffen zu Gebote steht, und wir wünschen dem wohlunterrichteten, wohlwollenden und thätigen Vorsteher dieser Sammlung, Herrn Prof. Levezow hierzu von Herzen eine lange Reihe mit Gesundheit, Kraft und Rüstigkeit angefüllter Lebensjahre.

(Die Fortsetzung folgt.)

Englische Kupferwerke.

2.

Wir haben schon der Ansichten von Turner gedacht, welche unter dem Titel: „England and Wales“ in einzelnen Heften, mit beschreibenden und historischen Erläuterungen von Lloyd, zu London erscheinen. Dieses prachtvolle Werk ist eine Fortsetzung von Turner's Südküste von England, und zeugt von den großen Fortschritten, welche die trefflichen Landschaften und die Kupferstecherkunst in England gemacht haben.

Turner ist ohne Zweifel der ausgezeichnetste Landschaftsmaler, dessen sich England jetzt rühmen kann; merkwürdig erscheint uns sein Talent in Behandlung solcher Landschaften, welche er für den Stich bestimmt: diese Gemälde sind so, daß die Stiche, von einem geschickten Künstler ausgeführt, stets der günstigsten Aufnahme gewiß seyn können. Unter den vor uns liegenden Blättern ist kaum eines, das nicht zu dem Besten zu rechnen wäre, was die englische Kupferstecherkunst hervorgebracht hat; die von S. Goodall und Robert Wallis gestochenen Blätter aber übertreffen Alles, was uns je in diesem Genre vor Augen gekommen ist. Was die Wahrheit in der Darstellung betrifft, so ist nicht zu läugnen, daß man, ohne die Bezeichnung des Künstlers, in der Regel nicht wüßte, was der dargestellte Gegenstand ist. Turner ist ein zu genialer Künstler, um sich auf die Copie einer Gegend im Detail einzulassen. Wenn er es für zuträglich hält, wirft er einen Hügel auf, wo vielleicht einst eine Erdrevolution einen solchen hervorbringt, sprengt eine Brücke, wo man es bisher noch zu thun versäumte, trägt eine Kirche ab, welche erst vor kurzer Zeit mit großen Kosten erbaut worden u. s. w. Minder bedeutend ist es, daß er da und dort üppiges Laubwerk wachsen läßt, wo kein grünes Blatt das Auge erfreut. So hohen Werth wir daher seinen Productionen an sich beilegen, so unrecht finden wir es, daß er diese Phantasie-Gemälde für Copien der und jener Gegend gibt und durch Hintansetzung aller Wahrheit seinen Arbeiten einen Theil ihres Interesses nimmt.

Unter den vorliegenden Blättern zeichnen wir aus: Rivaux Abbey, von C. Goodall gestochen. Dieses Blatt ist vielleicht in der ganzen Sammlung das einzige, das einige Aehnlichkeit mit dem darzustellenden Gegenstand darbietet, in jeder Beziehung aber ist es des ausgezeichneten Talentes des Kupferstechers würdig; die Wärme und der Glanz erinnern an die schönsten Erzeugnisse eines Claude. Höheren Kunstwerth gestehen wir der Ansicht von Lancaster, von R. Wallis gestochen, zu. Vielleicht gibt es kein Blatt, welches so ganz und gar den Charakter unseres Landschafters ausspricht, wie dieses; der Stich entspricht der hohen Schönheit der poetischen Zeichnung vollkommen. Unter den übrigen Kupferstechern, deren Namen sich in diesem glänzenden Werke finden, nennen wir vorzugsweise W. R. Smith und Barral. Die Erläuterungen sind in schlimme Hände gerathen; der Verfasser hat die Gegenden, von denen er redet, nie gesehen und sich begnügt, aus den größeren topographischen Werken über England und Wales das Unpassendste und Unanziehendste abzuschreiben.

3.

Die Picturesque views of English Cities, nach Zeichnungen von Robson, zeichnen sich durch die gewissenhafteste Treue der Nachbildung vor ähnlichen Sammlungen aus; auch der Stich ist in einzelnen Blättern meisterhaft, während manche sich freilich nicht über die gewöhnlichsten Hervorbringungen dieser Art erheben. Unter den Kupferstechern verdienen Barber und Jeavons vorzüglich genannt zu werden.

4.

Metropolitan Improvements in the XIX Century, von Shepherd herausgegeben. Dieses seit 1827 in einzelnen Nummern erscheinende Werk erfreut sich in England des ungetheiltesten Beifalls. Die Zeichnungen sind fleißig gearbeitet, im Ganzen treu und wahr, die Mehrzahl der Stiche vortrefflich und der Preis so gering, daß auch unbemittletere Familien das Werk anzuschaffen im Stande sind. Jede Nummer, welche zwei Blätter und einen Druckbogen Erläuterungen enthält, kostet nämlich einen Schilling. Die Blätter, welche sich auf den Regents-Park und dessen nächste Umgebungen beziehen, geben vorzugsweise den ganzen Zauber wieder, der die Szenerien und Landhäuser im Regent Park charakterisirt. Die Staffage könnte mannichfaltiger gehalten seyn. Die Erläuterungen von Elmes sind eher für Architekten als für das größere Publikum berechnet.

A.

Digitized by Google

N°. 10.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 3. Februar 1831.

Ueber die neue Auszierung des Theaters in Karlsruhe.

So mannichfaltig und weit der Spielraum im Felde der Verzierung ist, den die Reichthümer der Natur, die verschiedensten Zusammensetzungen geometrischer Formen, und, in tiefrer Bedeutung, die mannichfachen Anspielungen und Allegorien der Phantasie gestatten, so unterliegt die Anwendung dieser unendlich vielen Mittel dennoch gewissen Beschränkungen und Gesetzen, die der Phantasie Zügel und Zaum anlegen und ihr kein willkührliches Schalten und Walten mit denselben zulassen.

Die in einem Gebäude angebrachten Verzierungen müssen in einem Geiste gedacht, und aus der Subjektivität des Künstlers hervorgegangen seyn, wenn sie ein harmonisches Ganzes bilden und einen ästhetischen Werth besitzen sollen.

Dazu ist es aber nothwendig, daß der Künstler sich ein System gebildet habe, nach welchem er verziert, damit er nicht wie aus der Luft gegriffene Dinge schaffe, und ohne Grund bald zu dieser, bald zu jener Verzierungsart überspringe, wofern es ihm nicht blos darum zu thun ist, nur sogenannte Knalleffekte hervorzubringen.

Wir sind weit entfernt, behaupten zu wollen, daß keine Gegensätze und Contraste vorhanden seyn dürften, — ja, sie werden das Ganze heben, ihm mehr Reiz verleihen und es vor Einförmigkeit schützen; allein sie dürfen nicht hart und schroff nebeneinander stehen und müssen durch Uebergänge gebildet werden, gleichwie in der Musik aus einer Tonart in die andere übergegangen wird und dennoch ein Grundton durchgeht.

Das Talent des Künstlers wird sich aber hauptsächlich in der Freiheit beurkunden, mit der er sich in dem geschaffenen System zu bewegen weiß, in welchem das Einzelne dem Allgemeinen selbst in Abweichungen als untergeordnet, das Ganze in schöner Harmonie und Mannichfaltigkeit zugleich erscheint, wo überall Ordnung und Consequenz durchleuchten, ohne die weder das Auge ergötzt, noch der Verstand befriedigt werden kann.

Betrachten wir nun die Anordnung eines Theils der Verzierungen im Karlsruher Theater, so werden wir an der untersten Galeriebrüstung zuerst in die alte Römerzeit versetzt. Hier läuft ein antiker Fries, als Basrelief, und grau in grau gemalt, herum, in welchem aus Kräuterwerk wachsende Figuren sich befinden, die Candelabern zugewendet sind und allerley Instrumente spielen. Ueber den Fruchtschnüren, die zwischen diesen Figuren hängen, sind Köpfe ohne alle Bedeutung gemalt, die sie doch so leicht hätten erhalten können, wenn man darin Porträts berühmter Dichter und Musiker hätte darstellen wollen! — Was sollen aber ferner Candelaber in einem Theater? — An einem römischen Tempel hatten sie ihre Bedeutung, aber hier wissen wir keine in ihnen zu finden. Sollen Anspielungen gemacht werden, so sieht es wohl außer Zweifel, daß sie sich auf den Zweck des Gebäudes, welches verziert werden soll, beziehen müssen.

Zunächst über und hinter dieser Brüstung erblicken wir die Brüstungen der ersten Ranglogen-Reihe, mit dunkelrothem Sammetpapier überzogen und mit darauf befindlichen Goldsternen verziert.

Gerade senkrecht über diesen sehen wir in den Verzierungen der zweiten Gallerie den Styl der Raphaelischen Logen; sie bestehen nämlich aus verschiedenen länglichten, aufrechtstehenden und liegenden Vierecken, in welchen auf braunem Grunde allerlei Vögel aus Gefäßen trinken.

Hinter diesen fällt unser Auge auf die Brustwehren der zweiten Ranglogen-Reihe, die wieder mit rothem Sammetpapier, — aber ohne Goldsterne — überzogen sind.

Senkrecht über diesen an der Brustwehr der dritten Gallerie läuft eine Reihe an einanderhängender dunkelgrüner Palmetten auf hellgelbem Grunde hin, ganz in etruskischem Styl. Diese sind im Vergleich mit den übrigen Verzierungen zu groß und weit gehalten; dadurch scheint uns diese Gallerie weit näher gerückt, als sie wirklich ist, und der gemalte Fries der ersten Gallerie dagegen zu fett und voll.

Obwohl nun der Künstler, wie wir hieraus zu erkennen glauben, den richtigen Grundsatz befolgen wollte, die Gegenstände, je höher sie sind, desto leichter zu ver-

Digitized by Google

zieren, so hat er doch durch zu schroffe Abſprünge die erwähnten Nachtheile hervorgebracht.

Ueberlaſſen wir es jedem unbefangenen Beſchauer, eine ſolche Anordnung von Verzierungen mit den oben aufgeſtellten allgemeinen Betrachtungen und Grundſätzen zu vergleichen, ſo wird er mit uns vergebens nach einem durchgeführten Syſteme und deßhalb vergebens nach Einklang und Harmonie, vergebens nach einem Geiſte ſuchen, in dem und durch den das Ganze erſchaffen iſt; er wird im Gegentheil nur eine völlig unmotivirte Zuſammenſtellung der verſchiedenſten Style erblicken.

Betrachten wir weiter die Decke, ſo finden wir denſelben Uebelſtand. Sie iſt in zwei Hauptheile getheilt; derjenige, welcher den Halbzirkel des Theaters in ſich faßt, ſtellt ein ausgeſpanntes Tuch vor, welches von Stäben gehalten wird, die als Radien vom Leuchter aus nach den Enden laufen. Zwiſchen dieſen ſind länglicht ſpitzwinklichte Vierecke, welche runde Felder enthalten, in denen auf braunem Grunde verſchiedene Gegenſtände gemalt ſind, die ſich theils auf Dichtkunſt, Muſik und bildende Kunſt beziehen, theils auch Dinge ohne allen Sinn, z. B. antike Opfergeräthſchaften, einen Schiffsſchnabel u. ſ. w. darſtellen.

Wenn wir nun auch dieſe Anordnung im Allgemeinen gelten laſſen, ſo finden wir nicht allein in den weiteren Verzierungen zwiſchen dieſen Stäben die verſchiedenſten Style, ſondern in dem länglicht viereckigen anderen Haupttheile der Decke, welcher an das Proſcenium ſtößt, auch ein ganz anderes Syſtem der Verzierung an jenes hart angereiht. Hier erblicken wir nämlich gemalte Kaſſaturen und à la Grecque Verzierungen, die ſehr große Felder ausfüllen.

Warum verfolgte nun der Künſtler nicht das erſt angenommene Syſtem und behandelte auch das längliche Viereck als ein ausgeſpanntes Tuch? — Alsdann wäre er der Wahrheit überdieß treu geblieben, indem die ganze Decke wirklich aus einem ſolchen ausgeſpannten Tuch beſtehet.

Hier finden wir unter anderm auch horizontal hängende Blumen und Fruchtſchnüre! — Welch' eine lächerliche Verkehrtheit, hängende Gegenſtände auf eine horizontale Decke zu malen! —

Auch ſind in die koniſch gewölbte Decke des Proſceniums Kaſſaturen gemalt, die ſich gar nicht gut an die koniſche Form anſchließen.

Dieſe gemalten Kaſſaturen führen uns noch auf eine andere allgemeine Betrachtung über das Feld der Verzierung.

Sie darf nicht aus ihren Schranken heraustreten; dieſe liegen ihr ſchon im Worte vorgezeichnet. Sie ſoll die vorhandene Architektur verzieren, aber nicht ſelbſt Architektur darſtellen wollen, eben ſo wenig wie umgekehrt Architektur als bloße Verzierung angewendet werden ſoll, weil dieſe in der Nothwendigkeit und Konſtruktion begründet iſt und aus ihnen hervorgeht; in beiden Fällen werden Verzierung und Architektur unwahr, indem ſie uns etwas zeigen wollen, was nicht iſt, und unſchön, indem ſie der erſten Bedingung alles Schönen, der Wahrheit entgegen ſind.

Kaſſaturen ſind aber Vertiefungen, die bei hölzernen Decken und den ſich kreuzenden Balkenlagen entſtehen, ſind alſo rein architektoniſch und in der Konſtruktion begründet, und können wohl verziert werden, aber nicht ſelbſt ausſchließlich als bloße Verzierung dienen, obgleich ſie einem bedeckten Raum zur Zierde gereichen können, indem eine glatte monotone Deckenfläche durch ſie angenehm unterbrochen wird.

Warum aber auf eine ausgeſpannte Leinwand Balken malen, die nicht da ſind? Warum ſie noch überdieß auf eine Weiſe malen, daß, wenn ſie auch wirklich ſo vorhanden wären, man dieſelben nur durch die künſtlichſten Konſtruktionen etwa halten könnte?! Heißt dieß nicht unwahr und aus den Schranken der Verzierung herausgetreten ſeyn? Und ſind denn der Mittel ſo wenige, die uns im Bereiche der Verzierung angeboten ſind, daß wir zu lügenhaften unſere Zuflucht nehmen müſſen? —

Auch hierin haben wir alſo einen Beweis, zu welchen Mißgriffen und Ungereimtheiten es führt, wenn ein in der Natur der Sache begründetes Normalſyſtem mangelt, in welchem die Verzierungen entwickelt und der Phantaſie die nöthigen Schranken geſetzt ſind; aus dem Ganzen leuchtet mehr ein willkührliches Schalten mit den uns zur Verzierung zu Gebot ſtehenden Mitteln, als eine wohlverſtandene und conſequente Anwendung derſelben hervor.

Es iſt nicht unſere Abſicht uns weiter in die Einzelnheiten einzulaſſen, wir wollten blos den Geiſt, in dem das Ganze entſtanden iſt, näher beleuchten; indeſſen können wir doch nicht umhin, der Zeichnung der Einzelnheiten mit Lob zu erwähnen. Wir gehen nun dazu über, dieſe Verzierungen von der Seite des Effekts der Farben zu betrachten.

So ſchwer es auch ſeyn mag, hierüber genauere Geſetze aufſtellen zu wollen, da dieſer Theil der Verzierung zu ſubjektiv iſt, ſo laſſen ſich wenigſtens einige allgemeine Bemerkungen machen, die, wie wir glauben, wohl zu berückſichtigen wären.

Wir halten es nicht für geeignet, ein Theater allzubrillant in Farbe und Beleuchtung zu halten, indem dadurch der Effekt der Bühne nothwendiger Weiſe verlieren muß.

Verzierungen können auch in dieſer Beziehung aus ihren Schranken treten, indem ſie durch blendenden grellen Schimmer unſer Auge mit Gewalt auf ſich ziehen,

Digitized by Google

da sie doch nur als eine angenehme Zugabe erscheinen sollten; sie kommen uns dann vor, wie ein unberufener Redner, der auf eine zudringliche Weise mit oberflächlichem Geschwätz einem andern in die Rede fällt, um auch seine Gegenwart kund zu thun, statt daß er, bis an ihn die Reihe kommt, in Beschreibenheit abwarten, dann aber gediegen und kräftig seine Rede erheben sollte.

Wir glauben den erwähnten Verzierungen zuerst darin einen Vorwurf machen zu müssen, daß sie sowohl in ihren Farben selbst zu wenig moderirt, als auch durch zu harte Gegensätze von Dunkel und Licht zu grell erscheinen.

Ferner ist gerade das Proscenium, als der der Bühne zunächst liegende Theil am allerhellsten gehalten, da es doch nach unserer Meinung, aus oben benanntem Grunde, den gemildertsten Ton besitzen sollte.

Die Logen des Parterres und ersten Ranges sind innerhalb mit einem sehr dunkelrothem Papier überzogen, von dem die weißen Säulen und sehr hellen Brüstungen, so wie auch die Logengründe des zweiten Ranges, welche hellgelb sind, um so härter abstechen, als jene innerhalb nicht erleuchtet sind; derselbe Fall ist es mit den sehr dunkelrothen Brüstungen der beiden Ranglogenreihen.

(Der Beschluß folgt.)

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen.

Achter Brief.

Von der Sammlung antiker Bildhauerwerke des königlichen Museums.

Ueberraschend war mir, die Sammlung der alten Marmorwerke von diesem Umfange, den das Museum zeigt, und von so bedeutendem Werthe zu finden. Daß in dem Schlosse zu Berlin, daß in Charlottenburg und Sanssouci einzelne Büsten und Bildsäulen zerstreut, an letzterem Orte sogar eine Statuengruppe vereinigt stände, war bekannt, aber unerwartet, daß des Werthvollen so viel, so mannichfaches, daß es durch seine Vereinigung eine so achtbare Gallerie alter Bildsäulen, Büsten und Reliefs liefern würde. Wir haben also in Deutschland doch drei Antikensammlungen, in München, Dresden und Berlin, und werden die Zeiten wieder ruhig, so ist Hoffnung, daß auch Wien hierin nicht zurückbleiben wird, das in andern Zweigen antiker Kunst, in Münzen, Gemmen, Bronzen und Vasen und in ägyptischen Sachen schon so große Schätze vereinigt.

Die Grundlage des Berliner Museums bildet die von Friedrich dem Großen angekaufte, zahlreiche und berühmte Sammlung des Cardinals von Polignac und was derselbe Monarch durch Bianconi zu verschiedenen Zeiten in Rom erwerben ließ. Dazu war die Sammlung gekommen, welche die Frau Markgräfin von Baireuth auf einer Reise durch Italien gekauft und in ihrer Erbschaft S. M. dem Könige von Preußen zurückgelassen hatte, desgleichen die Ankäufe, welche im Jahr 1791 der Herr von Erdmannsdorf für den König Friedrich Wilhelm II. gemacht hat, und was unter des jetzo lebenden Königs Majestät zur Erweiterung und Ergänzung dieser Sammlungen in Rom war erworben worden.

Die Aufstellung dieser mannichfaltigen Schätze ist noch nicht vollendet. Aufgestellt sind die Bildsäulen in der Rotunde und der Inhalt des an sie stoßenden Saales; aber noch in der Anordnung begriffen der große Seitensaal linker Hand, welcher vorzüglich Römisches enthalten soll.

Unter den 18 Bildsäulen zwischen den Columnen der Rotunde sind mehrere von vorzüglichem Werthe. So ist gleich Nro. 1, die Viktorie, schwebend und wie vom Hauche des Windes gehoben, eine Figur von vortrefflicher Erfindung und Arbeit, und wird durch ihr mattes Gegenstück Nro. 18 noch mehr hervorgehoben. Die unter Nro. 2 als Jupiter bezeichnete Gestalt ist wohl ein Aesculap wegen der Beugung nach der rechten Seite, woraus deutlich, daß der Gott sich ursprünglich wie in andern Bildsäulen auf seinen Stab gelehnt. Die Fortuna (Nro. 3) ist von breiten Formen und schönem Styl; höchst ausgezeichnet auch das großartige Frauenbild in schwerer dorischer Tracht, das unter Nro. 5 als Ceres aufgeführt ist. Fackel und Aehren, die sie zur Ceres machen, sind neu, und auch die Verschleierung des Hinterhauptes ist nicht für diese Göttin entscheidend. Der Apollo Musagetes, Nro. 6, ist glücklich wieder aus dem Kaufmann in der Familie des Lycomedes hervorgegangen. — Unter Nro. 11 ist „Apollo mit einem Knaben“ aufgeführt, der die Hände auf den Rücken hält; doch ist der Kopf angesetzt und die Leyer, die ihn zum Apollo macht, neu. Auch deutet der heitere Ausdruck des Knaben nicht auf Fesselung, und die Gruppe hat wohl Bacchus und Ampelus vorgestellt. Der Apollo Citharödus (Nro. 15) mit dem Arme über dem Haupte, ist eine große stattliche Figur, doch sind Leier und Schenkel neu.

Eine der Hauptzierden des großen Saales hinter der Rotunde ist der anbetende Knabe aus Bronze, nächst dem bronzenen Jüngling in Wien das beste metallene Bild natürlicher Größe diesseits der Alpen, und schon zur Zeit Friedrichs des Großen von ihm um 10,000 Thaler nicht zu theuer gekauft. Sämmtliche Formen, (die etwas zu schmächtigen Arme abgerechnet), sind, einzeln genommen, vortrefflich; doch scheinen sie mir weniger aus einer innern Uebereinstimmung und festen Idee hervorgegangen, als aus Nachahmung und Vergleichung eines mannichfachen Schönen verschiedener Naturen entsprungen,

Digitized by Google

und stehen deßhalb, der innern Harmonie ermangelnd, hinter nicht wenigen antiken Figurenhaltungen beträchtlich zurück; auch war der Guß nicht überall gelungen und an manchen Stellen ist nachgeholfen.

Wie das Bild Nro. 21 zur Benennung eines Apollo Musagetes kommt, ist schwer zu begreifen. Seine tunica fibulata, von der rechten Schulter herabgesunken und noch am Arme haftend, zeigt deutlich genug auf eine Frau und namentlich auf ein Musenbild. Dergleichen Benennungen sollten in Berlin wenigstens einen Katalog nicht verunstalten, und so ist auch bei Nro. 35 an einen Apollo nicht zu denken bei einer Figur, die den Palmenzweig in der linken Hand und den Lorbeerzweig in der rechten hat, zumal der Köcher am Stamme neun und der Kopf aufgesetzt ist.

Von den zahlreichen als Musen hergestellten und bezeichneten Frauenbildern sind mehrere von großer Schönheit, z. B. die Polyhymnia, Nro. 47; doch ist eine strengere Sichtung wie in den andern Gattungen, so auch hierin nöthig, um Willkührlichkeit der Namen zu entfernen. So ist z. B. nicht klar, weßhalb Nro. 85 als Muse eine lesende Frau bezeichnet wird, die ihre Ellbogen auf die Schenkel stützt, an der noch dazu Kopf, Arme und Rolle neu sind, und warum Nro. 86, ein weiblicher Kopf mit dem griechischen Kredemnon denselben Namen trägt. Die Hermaphroditengruppe (der Hermaphrodit wird durch einen Faun von vorne angegriffen) hat in Wendung der Glieder und freier Behandlung viel Verdienstliches, und so ist auch Nro. 111 der Hermaphrodit, welcher früher in Besitz des Grafen Caylus war, mit dem zusammengeschlagenen Tuche auf dem Kopfe, ein Werk von vortrefflicher Arbeit und Erhaltung.

Von den Porträtstatuen erwähnen wir die kolossale stehende Gestalt des Trajan, doch ist nicht deutlich, warum der Katalog ihn Trajan als Jupiter bezeichnet, da auf diesen Gott eine Andeutung durchaus nicht gefunden wird. Die Vorderarme an ihm sind neu.

Unter den Büsten ist die Juno Nro. 53, kolossal, von großer Schönheit, ein, jedes Lobes würdiges Original, auch sind mehrere schöne Köpfe des Antinous, so wie andere von unbekannten männlichen und weiblichen Gestalten, die nur zu leicht mit bestimmtem Namen belegt worden, als Klytie, Niobide, Muse, Amazone und dergleichen, von beträchtlichem Werthe.

Zu wünschen bleibt, daß man über diese höchst schätzbare Sammlung bald einen vollständigen, mit Genauigkeit bezeichnenden und mit Gründlichkeit erklärenden Katalog von der Hand eines bewährten Archäologen erhalten möge, damit die Wissenschaft, welcher abgesehen von der artistischen Betrachtung und Nachahmung der Vorrath solcher Sammlungen zur Erläuterung und Benutzung anheim fällt, bald in den Besitz eines sichern und ihren Forderungen entsprechenden Inventars komme. Berlin darf in dieser Hinsicht hinter andern Städten um so weniger zurückbleiben, da es an ausgezeichneten Männern in diesem Fache keinen Mangel hat, und es sowohl seinem sehr gebildeten Publikum als auch der großmüthigen Gesinnung seines Monarchen die nöthige Verehrung schuldig ist, daß das Werk, welches die hier vereinigten Schätze genau darstellen und nutzbar machen soll, nicht hinter ihrem Werthe, hinter der Erwartung eines unterrichteten Publikums und hinter der Absicht des großmüthigen Stifters zurückbleibe.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen.

Der Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen eröffnet seine Kunstausstellung am 21. April d. J. und mit derselben wird die Generalversammlung für 1830 so wie die Verloosung der für 1830 erworbenen Kunstwerke verbunden seyn, und am 20. resp. 21. Mai d. J. statt finden.

Der unterzeichnete Secretär des Vereins ladet die Künstler, welche geneigt sind, bei dieser Ausstellung zu concurriren, ein, ihre Werke unter seiner Adresse, jedoch so zeitig einzusenden, daß sie spätestens am 10. April d. J. hier eintreffen, mit der Bitte: ihn, wenn nicht früher, doch wenigstens gleichzeitig, von ihrer Absicht und dem Preiße der verkäuflichen Werke zu unterrichten, weil der Verein aus dieser Ausstellung seine Erwerbungen zu vermehren beabsichtigt.

Düsseldorf, am 1. Januar 1831.

Fallenstein.

Kunst- und Industrie-Verein für das Großherzogthum Baden.

Besondere Beweggründe haben den Vorstand des Kunst- und Industrie-Vereins für das Großherzogthum Baden veranlaßt, zu beschließen, daß die öffentliche Ausstellung von Werken der Kunst und Erzeugnissen des Gewerbfleißes, welche nach §. 10 der Statuten im Monat Mai 1831 statt haben sollte, auf das Jahr 1832 verschoben werde.

Karlsruhe, den 6. Januar 1831.

Das Secretariat.
Bauer.

Digitized by Google

N°. 12.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 10. Februar 1831.

Zur Geschichte deutscher Kunst.

Wer nur je einmal ältere deutsche Bilder, auch Steinbilder, zu sehen Gelegenheit fand, wird gewiß sehr bald zu dem Geständniß gelangt seyn, daß hier, ebenso wie in den Zacken und Zinken deutscher Bauwerke und selbst in der Weitwendigkeit der deutschen Wissenschaft, deutscher Fleiß und deutsche Beharrlichkeit sich recht mit Lust und Liebe schaffend bewiesen haben. Bewunderungswürdige Treue im Kleinsten, und das Ganze mit großer, voller Liebe durchgeführt. Die Meister handelten alle in dem Sinne, welchem Dürer das Wort fand, indem er sagt: „Du sollt wissen, je genawer man dem Leben und der Natur mit Abmachen nachkummt, je pesser und künstlicher dein Werk wirt.“ Wegen dieses Sinnes spricht uns auch die leider nur zu kurze Stelle der bei Liedern und Kleidertrachten länger weilenden, höchst anziehenden Limburger Chronik *) so sehr an, wo sie vom Maler Wilhelm zu Cöln meldet: „In dieser Zeit (um 1380) war ein Mahler zu Cöln, der hiesse Wilhelm. Der war der beste Mahler in allen deutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern. Er mahlete einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebet.“

Mit diesen Worten ist gewiß nach dem Geiste jener Zeit eben so sehr jene oben berührte saubere Treue, wie das glückliche Treffen und lebenswahre Wiedergeben gemeint, denn diese sind in jenen Zeiten der ehrsamen Mühwaltung und gewissenhaften Eindringlichkeit in den Gegenstand der Wahl eins und eng verbunden: glänzende Schnellwirkung oder unwahre Eitelschmeichelei gehören erst späteren Malern und Gemälden an.

Recht lebendig und fast sonderbar nahe tritt uns jene Uebertreue, und nicht ohne Bedeutung für manche geschichtliche Steinbilder, über die z. B. bei der Abbildung des Kaisers Friedrich Rothbart vor Fr. v. Raumers Geschichte der Hohenstaufen, nach einem Steinbild, manche Frage sich erhoben hat, in einer Stelle der für Sittengeschichte überaus reichen Reimchronik Ottokar's von Horneck, welche Fiorillo nicht bekannt geworden seyn muß.

Er erzählt darin von einem kunstfertigen Steinmetz, der ein schönes Bild aus Marmor sauber und rein nach Kaiser Rudolf gehauen hätte, dessen überraschende Aehnlichkeit jeder, der es sah, ihm eingestand. Der Künstler oder Meister war aber auch dem Könige lange nachgegangen und hatte so die Gestalt sich eingeprägt und abgenommen, daß er selbst die Runzeln des kaiserlichen Antlitzes gezählt hatte. So stand das Bild manche Jahre; als der Meister aber vernahm, daß das Alter dem Herrn eine Runzel mehr gefurcht hätte, machte er sich auf bis ins Elsaß, um den Kaiser selber wieder zu sehen, und als er die Sache richtig erfand, gieng er heim wieder gen Speyer und überarbeitete sein Standbild von Neuem dem Kaiser getreulich und ähnlich. Später sezte man dieses Bild auf des Kaisers Grab.

Doch hören wir das Ganze in Ottokar's Darstellung selber:

Ein kluger Steinmetz
Ein Bild sauber und rein
Aus einem Marbelstein
Schön hätt gehauen;
Wer das wollt schauen
Der mußt' ihm desjehen (gestehen)
Daß er nie Bild hätt gesehen
Einem Manne so geleich.
Wann so der Meister kunstreich
Einen Gebresten (Mangel) fand,
So lief er zuhand (sogleich)
Da er den König sach
Und nahm darnach
Die Gestalt hie ab,
Die er dort dem Bild gab.
Unter andern Dingen
Lat euch zu Licht bringen
Einen albern Sitt,
Der dem Meister wohnt mit:
Er hätt so gar gefädemt
Und in sein Herz begädemt
All des Königs Statt.

*) Einen neuen und treuen Abdruck besorgte C. D. Vogel, Herborn 1826. 8.; freilich nur nach der Auflage von 1720, nicht nach der Faustischen von 1617, die seltener ist.

Digitized by Google

Daß er die Runzeln zählt
An dem Antlitze.
Daß hätt der Meister nuze
Alles gewahrig gemerkt
Und da das Bild ward gewerkt
Als er sein hätt gedacht. —
Nu hätt der König bracht
Gewreste mannigfalter
Und allermeist das Alter.
Daß der König Herr
Einer Runzel mehr
An dem Antlitz gewann.
Das ward dem Meister kund gethan.
Der bwb sich auf sein Straßen
Und lief hin z'Elsassen.
Da der König da was.
Da nahm er aus und las
An den Sachen die Wahrheit.
Als man ihm hätt gesait.
Und da er das erfand.
Da kehrt er zu Hand
Gegen Speier wieder
Und warf das Bild nieder
Und machte es aber gleich
Rudolfen dem König reich.
Der Stein ward nu sein Dach.

Maßmann.

Beschreibung des alten Altares in der Stadtpfarr-Kirche zu Hersbruck.

Alterthums-Verehrung, den vorigen Jahrhunderten fremd, kehrt wieder in den unsrigen; darum wird begierig hervorgesucht, was man damals zurückgestellt. Seit dem theilweisen Bau der Stadtkirche zu Hersbruck, 1758, stand der alte, aus Wohlgemuth und Veit Stoßens Zeitalter stammende Altar unbemerkt und unbeachtet an der Wand hinter dem neuen, der von Julin Preisler eine Grablegung zeigt. Ein Zufall deckt die Silberminen der Erde auf, zieht Kunstschätze aus dem Staube der Jahrhunderte hervor; ein Zufall wollte, daß eine glückliche Hand die doppelten Flügelthüren des alten Altares öffnete und ein kunstverständiges Auge den verborgenen Schatz zu würdigen verstand.

Vierzehn Bilder, auf 8 großen Flügeln, davon jeder 8 Schuh und 10 Zoll hoch und 5 Schuh und 2 Zoll breit, stellten sich dar. Ueberall Wohlgemuths Geist, überall der Charakter seiner Schule, ausgesuchte Composition, Verzichtung auf Effekt, Naturtreue in der Zeichnung mehr als bei seinen Zeitgenossen, schöner Wurf der Gewänder, selbst über Dürers Verdienst, Annäherung oft an's Ideal, besonders bei den weiblichen Gestalten, Fordenglut, wie sie seiner Zeit und Schule ausgezeichnetes Eigenthum war, Goldgrund überall, wo die verständiger gewordene Kunst den Himmel malte.

Der geöffnete Altar stellt im Mittelfeld sehr gutes Schnitzwerk dar, nicht unwahrscheinlich Veit Stoßische Arbeit, Maria von vier anderen Figuren, in der Höhe von 5 Schuh, umgeben. Die Meisterschaft des Schnittes, die Schönheit der Köpfe, die Tiefe der vielfach und eckig gebrochten Falten, die Aehnlichkeit der Maria mit dem Bilde in dem englischen Gruße der Lorenzer Kirche Nürnbergs, die treffliche Bearbeitung der in der reichen und zierlichen Architektur angebrachten kleineren Figuren dienen zur Rechtfertigung solcher Muthmaßung. Die beiden Flügel enthalten Maria im Stalle und Maria auf dem Sterbebette, zwei vortreffliche Gemälde, würdig neben den unbezweifelten und besten Arbeiten Wohlgemuths zu stehen. Das Jesuskind in verjüngtem Maasstab, von einer Gruppe gleich großer Engelchen mit bunten Flügeln umgeben und in der Höhe von einem Chor singender Engel begrüßt; die jungfräuliche Mutter dagegen ziemlich kolossal, Ausdruck der Demuth, Unschuld, Frömmigkeit in ihren Mienen, Gewand von schönem Wurf und trefflicher Ausführung; Joseph ein alter, markiger, charakteristischer Kopf, unstreitig nach der Natur, fast zu alt für die ihm vertraute Jungfrau. Er bedeckt sorgfältig mit der Hand das Licht, mit welchem er das Kind beleuchtet, daß es den hinter ihm stehenden und knienden Hirten sichtbar werde. Im rothen Gewande Josephs liegt viel Kunst des Malers; durch Wahrheit, Natur und Einfalt zeichnen sich die Hirten aus; ungemeiner Reichthum in der Ausstattung des ganzen Vordergrundes mit Thieren aller Art, dem Ochs und Esel nicht nur, sondern auch mit den Vögeln des Himmels und dem, was auf Erden kreucht. Noch vorzüglicher ist das andere Gemälde, Marias Tod. Zehn Apostel umgeben das Sterbebette der Heiligen. Petrus steht vor ihr im päpstlichen Ornat mit dem Weihwedel; Kerze, Palmzweig und Kreuz, des Glaubens-Sieges hohe Symbole, halten drei hinter ihm stehende Apostel, ihm gegenüber bemüht sich ein anderer, der Sterbenden das Kopfkissen zurecht zu legen, zu ihren Füßen knien zwei Betende, drei andere beschäftigen sich abwechselnd mit Vorlesen, durch die offene Thüre im Hintergrund kommen noch drei andere und tragen Rauch- und Oelgefäße — so schlingt die heilige Kirche den Kranz ihrer Segnungen um die Sterbende. In bildenden und redenden Künsten haben ältere und neuere Meister sich auf einige Originale beschränkt und bringen sie, anders benannt und situirt, immer wieder; ein Vorwurf, der Wohlgemuth nicht trifft! Den Mangel an würdigen Idealen ersetzt er durch Mannichfaltigkeit und Naturcharakteristik der Originale. So hier, überall Individualität, Charakter, Leben, Bestimmtheit, in reichster Abwechslung. Maria, die Hauptfigur, fordert des Künstlers vorzugsweisen Fleiß; dieß Brechen der Augen, dieses Entstehen des Lebens, dieß Erbleichen und Verwelken, und doch diese ruhige Ergebung, diese sanfte Unschuld, im Sterben noch schön! Schwer hält's unter den Apo-

Digitized by Google

stein, die besseren herauszuheben, denn in Zeichnung der Köpfe und Draperung der Gewänder ist gleich viel Verdienst. Petrus hat der Künstler die meiste Liebe zugewendet, auch die Gruppe der Lesenden steht den anderen voran. Durchaus muß dieses Gemälde als Meisterstück und seine Wiederherstellung als großer Kunstgewinn bezeichnet werden. Weder an Größe, noch an dem Reichthum der Composition, noch an der Ausführung dürfen viele Stücke ihm gleichgesetzt werden, auch die Haltung, in der altdeutschen Schule so selten, ist dieses Bildes Vorzug; bei schöner Vertheilung der Farben ist mehr Regel und Perspektive, als man sonst bei dieser Schule sucht.

So stellte man an Marienfesten den Altar der glänzigen Menge dar, anders zur Passionszeit. Man bedeckte das innere Feld mit den beiden ersten Flügelthüren, während die zweiten geöffnet blieben und sich acht Scenen aus dem Leiden Jesu darstellten; in den vier obern Feldern der Kampf im Garten, die Gefangennehmung, das Verhör vor Kaiphas, die Geißelung; in den vier untern die Dornenkrönung, Ausstellung, Kreuzschleppung und Kreuzigung. Die Meisterschaft wie in den beiden bereits beschriebenen Gemälden findet man hier nicht mehr. Die Zeichnung, die Formen sind härter, die Wahl der Farben nicht immer glücklich, die Leichtigkeit und Sicherheit des Pinsels fehlt; doch sehr fleißige Ausführung. Ueberall ist Wohlgemuths Einfluß unverkennbar. Was der Meister entworfen, scheint von seinen Gehülfen ausgeführt. So hatten die Alten, die Kunst in der Form des Gewerbes treibend, ihre Lehrlinge und Gesellen um sich versammelt und der letzteren Werke gingen unter dem Namen des leitenden Meisters. Wenn die Hauptfigur gerne hervorgehoben wird, so hat es dem Künstler genügt, dieß durch hervorstechende Größe derselben in allen acht Darstellungen zu thun; sonst zeichnet sie sich durch nichts aus. Zur Andacht waren diese Darstellungen einem Volke vorgehalten, das an Blutvergießen ziemlich gewöhnt war und es für unziemend hielt, wenn an seinem Heilande nicht alle Roheiten seiner grausamen Justiz sollten geübt worden seyn. Daher hier nicht blos Mißhandlung, sondern Zerfleischung, nicht blos rohe, sondern unerträgliche Marter ausgeübt wird, selbst Folterinstrumente, und mehr zerschlagene Ruthen und Geißeln, als eines Menschen Kraft ertragen dürfte. Die einzelnen Scenen sind: a) Jesus im Garten zu Gethsemane, vor einem altarähnlichen Felsen kniend, über ihm ein schwebender Engel mit dem Kreuze; im Vordergrunde die drei schlafenden Jünger, davon Johannes und Petrus besonders gut gemalt. Originell ist Judas im gelben Mantel, welcher den Knechten voran in den Garten eilte und ihnen winkt, herzukommen. b) Die Gefangennehmung Jesu im Garten, rechts Judas in Unterhandlung mit einem Knechte, links Petrus, in der Hand das blutige Schwert und Malchus zu seinen Füßen. Im Hintergrund der neugierige Beschauer, der dem Knechte sein Hemd überläßt. Hier Schönheit in der Composition, Lebendigkeit in der Handlung, guter aber gemeiner Ausdruck in den Köpfen. c) Christus vor Kaiphas und den Priestern, an der Kette um den Hals von zwei Knechten geführt. d) Geißelung Jesu, die im eigentlichen Sinne von der Fußsohle bis zum Scheitel vollzogen wird. Mit solchen Stachelbesetzten Geißeln dürften schon zwei Hiebe tödten, doch haben die Knechte schon eine unbrauchbar geschlagen und binden neue Ruthen. Viel Ausdruck in den Köpfen der rohen Knechte und in ihren lebendigen Bewegungen. Im Hintergrund ein sehr belebtes Bild, Pilatus Haus mit dem versammelten Volke und den Schächern, welche eben aus dem Gefängniß geführt werden, um den Tod zu erleiden. e) Die Dornen-Krönung, ausserhalb durch die nämlichen Knechte. Hier noch mehr Anstrengung, mit Pakken und Stangen wird die Dornenkrone auf die Stirne gepreßt und alle Menschengewalt angewendet, das auszuführen, was doch nur Hohn seyn sollte. Im Gegensatz gegen das „Aus dem Munde der Säuglinge hast du dir Lob bereitet," wird ein Knabe vom Vater zur Verspottung herbeigeführt und der Hohn in das Gesicht des unverständigen Alters gelegt. f) Die Darstellung des zerfleischten Dulders vor dem Volke und dem nach Blut schreienden Priesterpöbel. g) Die Kreuzschleppung vor Jerusalems Thoren, eben als Simon von Cyrene nahet. Die weinenden Frauen mit Johannes hinter Jesu, eine treffliche Gruppe; unter den Knechten bemerkenswerth einer mit einem Körbchen, darin Nägel, Hammer und anderes Werkzeug. Zwei Folterwerkzeuge treiben den Heilande bei jedem Schritte vor- und rückwärts Stacheln in die Füße. h) Die Kreuzigung, zur Rechten die Gruppe der Frauen, zur Linken der Hauptmann mit den höhnenden Priestern. Geringeres Bild als das vorige. Alle diese zehn Malereien sind sehr gut erhalten, durch die Geschicklichkeit des Maler Frör in Nürnberg unter des Herrn Direktor Reindels Aufsicht wiederhergestellt. Der ganz geschlossene Altar bot noch vier Darstellungen aus dem Leben der Maria, die Verlobung der Mutter Anna, die Geburt der Maria, den englischen Gruß, den Besuch der heiligen Jungfrau bei Elisabeth, zwar sichtlich aus Wohlgemuths Schule, doch sehr flüchtig und oberflächlich behandelt, daher von ihnen nichts weiter. Der Trümmer von dem zierlichen Aufsatz sind nur wenige mehr vorhanden.

Herobruck freuet sich wieder eines Kunstschatzes, von dem man es nicht glauben wird, daß ein ängstlicher, bilderfeindlicher Eifer ihm die Aufnahme in die Kirche zwar gestattete, aber anfangs verweigern wollte.

Digitized by Google

Neue Kupferstiche.

S. Giovanni, gem. von Cesare da Sesto, gest. von G. Felsing. Fol. Mannheim bei Artaria und Fontaine. 6 fl.

Da Vinci's trefflicher Schüler, C. da Sesto, der selbst Raphaels Achtung und Freundschaft besaß, ist unter uns nur wenig bekannt. Die Wiener Gallerie besitzt blos ein Porträt von ihm, und in den übrigen deutschen Sammlungen sieht man sich umsonst nach seinem Namen um. Soviel wir wissen, ist auch nichts von Bedeutung nach ihm gestochen worden. In seinen Compositionen ist Gedanke und Poesie, sein Styl hat etwas großartiges, und wie die alten Meister überhaupt, suchte er in der Natur seine Vorbilder und liebte die naiven Motive. Auf dem vorliegenden Bilde ist Johannes im ersten Knabenalter dargestellt; er sitzt in einer Felsengrotte und zeigt auf das neben ihm stehende Kreuz. Es ist dieß eine gar anmuthige Kindergestalt, in welcher sich die sinnvolle Bedeutung mit kindlicher Naivetät auf eine höchst anziehende Weise vereinigt. Der Körper ist wacker modellirt, bis auf den rechten Schenkel, vielleicht hat das Original hier stark nachgedunkelt? Die vom Gestein herabfließende Quelle, die Blumen und Wasserpflanzen, die mancherlei Vögel und Insekten, geben der Grotte etwas Poetisches.

Felsing zeigt in diesem Bilde, daß er seine Stechart nach den Eigenthümlichkeiten eines Meisters abzuändern verstehe. Vergleicht man seinen Christus nach Carlo Dolce mit dem gegenwärtigen Blatte, so erscheint hier alles kräftiger, bestimmter, weniger verschmolzen, die Form tritt entschiedener hervor, ohne daß darum der Effekt vernachläßigt wäre. Das Blatt ist der jetzigen Großherzogin von Baden gewidmet, und wird Kunstfreunden doppelt willkommen seyn, da es einen trefflichen, uns fast fremden Meister auf eine so würdige Weise einführt.

Die um die Kunst vielfach verdiente Verlagshandlung kündigt auch die Beendigung der meisterhaften Platte von Toschi nach Raphaels Spasimo di Sicilia an; auch hat sie die Platte des Müller'schen Johannes nach Domenichino an sich gebracht.

— der.

Bemerkungen über Kunst.

Tadelnde Kritik! Unbefriedigte Theorie! — Das Lob hat es schwerer, sich auszusprechen, denn beim besten Kunstwerk hat der Meister eben seine Schuldigkeit gethan, die Natur erreicht, oder etwas hingestellt, was wie die Natur lebt. Der Tadel aber hat ein reiches Arsenal von Ausdrücken. Beim Vollendetsten ist die Leistung doch nur sich annähernd an's Vollkommene; jedes Werk könnte besser seyn in Stoff und Form. Die Kritik mag sagen: Nichts davon ist ganz recht! — Das wird vorweg zugegeben. Kein Federzug, kein Pinselstrich, keine Linie der Zeichnung, kein Schlag des Meißels, kein Ton der Stimme ist ganz recht; kein Schritt des Menschen, keine That, kein Satz, keine Strophe ist ganz unverbesserlich. Ja selbst die Natur, die so häufig regelmäßige Formen bilden will, bringt keine mathematisch reine zu Wege, vom Sternenlaufe bis zum Spinnengewebe, von den Gebirgsschichten bis zum Salzkrystall. Ueberall stört der materielle Stoff und der bedingte Prozeß das Erscheinen der vollendetsten Form. Es gibt berühmte Gedichte, in denen kaum ein Prozent reiner Verse, z. B. Hexameter sind, berühmte Gemälde, die durchaus entweder in Beziehung auf Conception, Idee, oder auf Zeichnung, Ausdruck, Anordnung, oder auf Colorit, oder auf Haltung, Helldunkel ꝛc. verfehlt sind.

Die Kritik verschweige dieß nicht: aber wenn sie das Eine thut, soll sie das Andere nicht lassen. Sehr oft ist das Unvermögen in der einen Kunstfertigkeit durch Virtuosität in der andern gut gemacht. Ja es kann ein Werk sogar klassisch seyn, bei einer durchlaufenden nicht tadellosen Manier und Eigenthümlichkeit.

Auch in dem schwächsten Kunstwerk ist neben allen Verfäumnissen eine positive Leistung; keines ist ganz todte Masse, es lebt irgend ein Geist in ihm. Diesen citire die Kritik.

Es gibt aber auf dem Kunstmarkte Werke, die gar nicht einmal Kunstwerke sind, sondern nur Conglomerate von Natur- und Kunststoff. Sie verhalten sich wie Nagelfluh zu Felsen. Diese sind unter aller Kritik, weil sie in einer Region erst beginnt, in welche jene nicht einmal reichen.

*

Man schilt oft den Ausspruch: Er ist doch kein Raphael, Tizian, Correggio, ꝛc. — wie: er ist kein Gluck, Haydn, Mozart ꝛc., unverständig, unbillig, wenn er über neuere Künstler ausgesprochen wird. Er ist beides, wenn völliges Erreichen gefordert wird. Wenn er aber aus der wehrthuenden Empfindung hervorgeht, daß manches schätzbare Talent auf ganz verkehrtem Weg ist, ganz anderen Prinzipien folgt, sich für zu vornehm hält, den klassischen Meistern nachzueifern, sie in ihren Grundsätzen, in den Geheimnissen ihres Bildens angestrengt forschend zu begleiten, nachzufühlen, nachzunahmen, dann ist der Vorwurf nicht ungerecht; er tadelt mehr das Nichtwollen als das Nichtkönnen. Wie könnte man Etwas erreichen, zu dem Neigung, Studium, Uebung die Richtung gar nicht nehmen? Es blühen noch herrliche Kränze dem ernsten Streben, nur muß man nicht erwarten, daß diese die Zeitmenschen ihm reichen werden.

Digitized by Google

N°. 13.

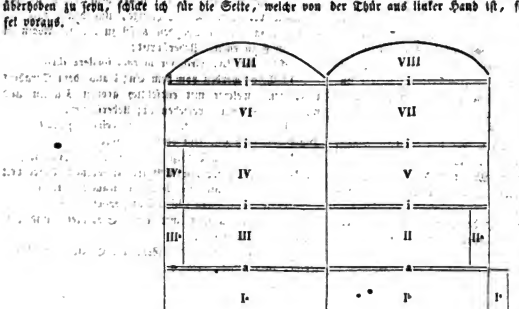
Kunst-Blatt.

Dienstag, 15. Februar 1831.

Zur Geschichte der Sculptur des Mittelalters in Italien.

Die Sculpturen am Portal der Kirche St. Zeno in Verona.

Um die Reihenfolge der einzelnen Darstellungen deutlicher zu machen, und um zu häufiger Wiederholung überhoben zu seyn, schicke ich für die Seite, welche von der Thür aus linker Hand ist, folgende übersichtliche Tafel voraus.



Es enthält diese Seite die Geschichte des Sündenfalls, die gegenüberstehende das Leben des Erlösers. Der Bildner hat die Geschichte nicht in alle Einzelnheiten verfolgt, wie es z. B. bei den Musaiken in der Markuskirche zu Venedig der Fall ist, sondern das Ganze in 6 Darstellungen zusammengefaßt. Die Wahl der Gegenstände selber zeigt größere Freiheit und schärferen Verstand. Sie sind übereinander gestellt, und nur durch die beschreibenden Inschriften von einander getrennt. Diese sind in Leoninischen Versen, und von mir in der Tafel durch i bezeichnet. Die ganze Seite ist von recht geschmackvollen Arabesken umgeben, und oben mit einigen Caryatiden geschmückt. Meistens hat der Bildner sich innerhalb des festgesetzten Raumes gehalten, einige Male aber einige Figuren weiter als nöthig von einander getrennt, und so die zusammengehörigen Gruppen vereinzelt, noch seltener aber ganz außerhalb des Raumes hinausgerückt. Vergl. III, IV und I¹.

In dem ersten Felde A A sind in 6 Abtheilungen 6 Greise, schon bedeutend beschädigt.

In I¹ jagt ein Jäger zu Pferde im gestreckten Lauf, so daß sein Gewand zurückfliegt, einem Hirsch nach, der in I² von Hunden ereilt und gepackt wird. Pferd und Hunde sind ihm aber von höllischen Geistern verschafft, welche durch einen Mann mit der Keule repräsentirt werden (I³). Die Inschriften zu I¹ und I², so viel ich dieselben selbst lesen, und nach der Descrizione di Verona etc. von 1820 (einer vor vielen andern in Italien

Digitized by Google

sorgfältig gearbeiteten Monographie) ergänzen konnte, lauten also:

I[a] O regem stultum petit infernale tributum!
Moxque paratur equus, quem misit daemon iniquus.
Exit aquam nudus, petit infera non rediturus.

I[b] Nisus equus, cervus, canis huic datur, hos dat Avernus.

Zu bemerken ist, daß die Tradition in dem reitenden Jäger den Theodorich sieht. — Dieses Feld hat außerordentlich gelitten. Zwischen I[b] und II folgen Arabesken, ebenso zwischen I[a] und II.

II Adam wird schlafend, den Kopf auf die Hand stützend, zum Herrn über die Geschöpfe gesetzt. Adam behauptet hier ganz das Feld, Gott Vater ist ganz in die Ecke gerückt (II[a]). Die Ueberschrift:

+VT STRX RERVM DEDIT ĀDESXĀ DIERVM
+hc EXEPLĀRĀI POSSVT IADS NICOLAI

Die erste Reihe ist verständlich: Ut sit rex rerum dedit ai de *) sexta dierum. Die zweite wird wohl auf den Bildner selber gehen und so zu lesen seyn: haec exempla trahi possunt laudes Nicolai. — Maffei las das Wort laudes: Zads, woraus er Zaderensis machte, aus Zara, was er wieder für Vaterland des Nikolaus nahm.

III Gott erschafft die Thiere, oben sind die Vögel, unter denen man den Storch deutlich erkennt, weiter unten die vierfüßigen Thiere, Löwe, Pferd, Ochse, Esel, Hirsch u. s. w. Die Inschrift:

Factor terrarum genus creat omne terrarum **).

Gott Vater ist auch hier wieder den Geschöpfen ganz entrückt (III[a]), wahrscheinlich um dadurch und durch seine ruhige Stellung seine Macht und Würde auszudrücken. Er tritt auf diese Weise vor den Geschöpfen hervor.

IV Gott Vater zieht aus der Seite des schlafenden, und auch hier (wie II) mehr sitzenden als liegenden Adam die Eva hervor. Die Inschrift:

Costa furatur dominus, una virago creatur.

Auch hier steht Gott Vater allein, überall demnach wo er als eigentlicher Schöpfer auftritt (IV[a]).

V Adam und Eva werden unter dem Baum von der Schlange verführt. Die Schlange, um den Baum gewunden, scheint der Eva den Apfel zu geben. Adam ist im Begriff zu essen. Ueberschrift:

Idra dat, Eva viro, vir mordet foedere diro.

VI Beide werden von dem Engel aus dem Paradies vertrieben, welcher mit entsetzlich großen Flügeln und mächtigem Schwerte versehen ist; Ueberschrift:

Lex datur, offendit, poenas de crimine pendit.

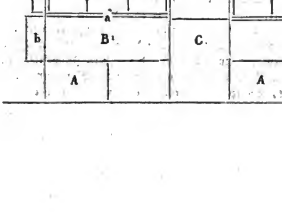
Die Schuldigen sind jetzt beide bekleidet.

VII Adam ist mit Holzspalten beschäftigt. Eva hat zwei Kinder auf dem Schooß, ist im Begriff zu spinnen. Ueberschr.:

Conqueror intrantes de sacrae fraudibus Evae,
Quae mihi, quae tibi inflixit perpetuo vivi.

VIII. Ein Lautner mit einer Schalmei, und eine Sphinx, wie es scheint.

Die rechte Seite, die Geschichte Christi vorstellend, zerfällt in folgende Felder:



*) Vielleicht Adamo? das E ist im Original gerundet, könnte also vielleicht O gewesen seyn. D. H.

**) Vielleicht ferarum? D. H.

Digitized by Google

Auch diese Seite ist von Arabesken umschlossen; die einzelnen Felder sind auch dadurch getrennt. Die Ueberschriften in Leoninischen Versen fehlen hier, wahrscheinlich weil der geringere Raum sie nicht zuließ; dafür wird der Gegenstand ganz kurz angegeben. In den zu kleinen Feldern hat der zu enge Platz den Künstler gezwungen, seine Figuren ausserhalb des vorgesetzten Raumes hinauszusetzen. In b ist es wohl geschehen, um von dem heiligen Gegenstande die Personen zu trennen, welche nicht unmittelbar mit denselben in Beziehung stehen. An den zwei Bögen, und zwischen denselben sind Caryatiden angebracht. Die Arabesken habe ich durch a, und zwischen den sechs obersten Feldern durch D bezeichnet.

In A sind zu beiden Seiten vier Thiere zur Verzierung angebracht, die bedeutend gelitten haben.

B¹ enthält Kämpfer zu Pferde, und B² Kämpfer zu Fuß. Vielleicht ist dieß eine zeitgeschichtliche und lokale Anspielung. Die Ueberschriften fehlen hier.

C Eine sehr verdorbene, fast unkenntliche Figur.

b Ein Knieender, vielleicht der Künstler selbst, da er am Portal zu Ferrara sich auch findet. Man könnte diese ausserordentlich beschädigte Figur für den Stifter des ganzen Werkes halten, wenn es nicht wahrscheinlicher wäre, daß eine weibliche Figur daneben, unter eigens für sie eingerichteten Säulen, mit der Ueberschrift: Matalissa, die Stifterin vorstelle.

Die Bedeutsamkeit der einzelnen Vorfälle, und der unerschöpfliche Reichthum der Geschichte des Erlösers hat den Künstler zu einer genaueren, der Bibel ängstlicher folgenden Darstellung vermocht, und ihn dadurch gezwungen den an sich engen Raum zu überfüllen.

I. Die Verkündigung; in dem einen Felde der Engel, in dem andern die Jungfrau, mit der gewöhnlichen Ueberschrift: Ave Maria.

II Die Heimsuchung; Ueberschrift: Maria et Elisabet.

III. Die Geburt des Heilandes; Ueberschrift: Praesepium.

IV Joseph, den Kopf stützend, vielleicht schlafend, mit der bloßen Ueberschrift des Namens.

V¹ V² Der Engel erscheint den viehweidenden Hirten; in V³ ist über dem Vieh der Engel; in V⁴ die Hirten.

VI. Die Könige aus dem Morgenland nahen sich dem Herodes; Ueberschrift: ecce veniunt adorare Dominum.

VII. Die Anbetung derselben.

VIII Die Beschneidung, und daneben der Engel dem Joseph erscheinend, und ihn auffordernd nach Aegypten zu gehen. Darüber: Tolle puerum.

IX. Hier wird die Flucht nach Aegypten ausgeführt.

X. Christus wird von Johannes getauft; etwas im Hintergrunde schlägt Petrus dem Knecht Malchus das Ohr ab.

XI Christus wird von Judas durch den Kuß verrathen.

XII Christus am Kreuz, zu beiden Seiten Maria und Johannes.

E. Eine nach dem Himmel gerichtete Hand, mit der Unterschrift: Intantes continentes sunt.

F Das Lamm, mit der Ueberschrift: Curaturus hic pereunti.

Un und über der Thüre selber befinden sich noch folgende Arbeiten von derselben Hand. In der Mitte zwischen Johannes dem Täufer und Johannes Ev., aber höher als beide, die aufgehobene Hand, Gott Vater darstellend, die sogenannte Lateinische Segnung. Um dieselbe stehen folgende Worte: Dextera dei benedicat sacra petentes. Unter dieser Hand befindet sich das Lamm, auf welches Johannes d. T. hinweist. Unter jener: Agnus hic est, qui tollit crimina mundi; unter diesem: Sensit; praedixit; monstravit; gurgite tinxit. Dem Johannes d. T. gegenüber steht Joh. Ev., ein Buch haltend mit der Inschrift: In principio erat Verbum. Unter ihm:

Astra petentes ales bibit alta fluenta Ioannis,
Pectore de Christi gustans arcana.

Eben oberhalb der Thür steht der h. Zeno mit Bischofsstab und Bischofsmütze auf einem erlegenen Ungeheuer, wie es scheint. Er ist gefärbt, und hat um sich herum folgende Worte:

Artificem gnarum qui sculpserit haec Nicolaum
Omnes laudemus, Christum dominumque rogemus,
Coelorum regnum tibi donet ut ipse supernum.
Dat Praesul signum populo numine dignum,
Vexillum Zeno largitur corda sereno.
Rex Gallienus Zeno quaerit, anelus, pisces legatis tres, dat bonitas tua gratis, Zeno Piscator vir stat, daemonque fugatur.

Zu beiden Seiten umgeben ihn Fußvölker und Reiter, diese Vorstellung versinnbildlichend, wie es scheint. Ob die acht kleinen Bilder unter den obengenannten sich auf dieselbe Person beziehen, läßt sich nicht bestimmt angeben, da die kleinen Figuren dem Auge zu sehr entrückt sind. — Im Gesimse endlich finden sich noch folgende Worte:

Qui legis intrare natum per lata tonare,
Salvet in aeternum qui sculpserit ista Guillelmum.

Es ist bekannt, daß der Name Wilhelm sich am Dom zu Modena bei ähnlichen Gegenständen, und mit der Inschrift von 1099 wieder findet. Millin in seiner Reise durch Oberitalien schloß aus dem Namen Artus von Bretagne, der sich daselbst finden soll, auf die Abstammung des Künstlers aus Britannien, Fiorillo dagegen aus dem Namen Wilhelm, den eine Inschrift ebendaselbst enthält, auf das deutsche Vaterland desselben. Beiden scheinen aber die Arbeiten am Dom zu Ferrara unbekannt geblieben zu seyn, welche mit denen zu Verona

Digitized by Google

und Modena in Vorstellungen und Ausführung dasselbe Gepräge tragen. Diese nun sind nach der deutlichen Aufschrift 1135 vollendet, und werden ganz entschieden dem Nicolo da Ficarolo zugeschrieben. Ficarolo liegt in der Nähe von Ferrara, und so wird diese an sich sehr glaubliche Tradition wohl zur Gewißheit erhoben. An der Thür des Doms befindet er sich, und wahrscheinlich auch andere Glieder seiner Familie. Vielleicht war Wilhelm sein Bruder, oder wenn auch dieß nicht, so arbeitete er doch ganz in demselben Geiste.

*

II. Die Reliefs am Portal des Doms zu Modena.

Ueber der Seitenthüre, rechts:

1) Gott Vater gibt dem Adam das Leben. Vor Gott, der seine Hand auf ihn legt, beugt Adam seine Kniee. Daneben in einem großen Raum Gott Vater, von zwei Engeln gehalten, halbe Figur.

2) Aus der Rippe des schlafenden Adam erschafft Gott die Eva. Sie wird auch hier von Gott herausgehoben, wie auf den Reliefs von St. Zeno.

3) Adam und Eva beim Feigenbaum. Eva, im Begriff zu pflücken, sieht sich wie fragend nach Adam um, der die Finger der Linken auf den Mund legend Angst und Bedenken zu verrathen scheint.

Unterhalb der Hauptthür, rechts:

4) Gott Vater hält den beiden ihr Vergehen vor, welche Furcht und Reue zeigen; Eva weint. Gott Vater hält die Tafel des Gesetzes, welche anzeigt, daß er sie aus dem Paradies verstößt.

5) Die Schuldigen werden vom Engel vertrieben; den Kopf mit der Linken stützend verlassen sie wehklagend das Paradies. Dieses Feld hat schon sehr gelitten.

6) Adam im Schweiße seines Angesichts sich abmühend. Er befindet sich in diesem Felde zwei Mal, indem er aus 5 bieher herüber gesetzt ist.

7) Gott Vater stehend, mit der Tafel des Gesetzes in der Hand, von einer zusammengedrückten Figur getragen. Rechts bietet Abel ihm ein Lamm. Kain links ein Bündel voll Garben.

8) Kain erschlägt den Abel. Dieser erliegt schon seinen Streichen. Kain hat den Mord zum größten Theil vollbracht und hält deßhalb den Stock am Kopfe seines Bruders.

9) Gott Vater verweist dem Kain seine Sünde, der in sich geht und an seine Brust schlägt.

An der Thüre stehen in Nischen, unter einer Art von korinthischen Säulen: Sophonias, Malachias, Jeremias, Jesaias, Ezechiel, Habakuck, Abdias, Michias, Zacharias, Daniel, Aaron, Moses. Sie haben verschiedene Attribute, theils Bücher, theils Stäbe; einige sind in belehrenden und warnenden, andere in ruhigen Stellungen; viele Arabesken schließen sie ein.

Ueber der Seitenthür links ist der Tod eines Heiligen, vielleicht des Sebastian, in zwei Feldern dargestellt. Der Pfeil des Schützen trifft die Brust des Knieenden. Diesem Schauspiel scheint aus seinem Hause derjenige zuzusehen, welcher es angeordnet.

Links von dem Portal, über der Thür an der Piazza sind noch sechs kleine Felder, welche sich vielleicht auf die Geschichte des Arcus von Bretagne beziehen, wenigstens will Millin hier dessen Namen gelesen haben. Man erkennt deutlich, wie einer davon reitet, auf dem Schiff in Gefahr zu seyn, und deßhalb zu betten scheint. An der Thür befinden sich in Nischen die 12 Apostel, welche theils durch aufgeschlagene, theils durch aufgerollte Bücher bezeichnet sind. Den untersten Platz nehmen hier zwei Heilige ein. Auch hier schlingen sich an der Seite Arabesken hinauf.

Dieser Thüre gegenüber sind auf einem eben so kleinen Raume eben so viele Abtheilungen angebracht. Sie sind aber etwas verbaut, und fordern helleres Licht, als ich an einem trüben Tage hatte. Sie rühren aber sicherlich von derselben Hand her.

Oben über der Rose scheint Gott Vater zu sitzen; neben ihm ein stehender Engel. —

Die Arbeiten haben das Jahr 1099.

(Der Beschluß folgt.)

Bemerkungen über Kunst.

Wo so viele Kunstmittel bereit liegen, daß jeder sich darin künstlerisch vernehmbar machen kann, da ist Leben, tüchtige Gesundheit, Einheit, Würde, Klarheit, Größe der Intention am höchsten zu schätzen. In dem meisten Uebrigen sehen die Kunstwerke zum größten Theil einander gleich. Tiefe und Klarheit der Grund-Idee und unverworrenes Ausspinnen des goldnen Fadens bezeichnet den Meister, der uns sammelt während die Andern uns zerstreuen. Es ist eine Gottesgabe und ihre Werke bleiben als Reliquien, während aller Zeitentand vermodert.

*

Wenn die Einzelnen auch erregbar sind, in der Masse werden sie kalt und materiell. In der Masse muß nur Derjenige sich herausstellen, an den sie schon glaubt. Ihm ist sie zu huldigen geneigt, und in dieser Huldigung vernimmt sie sich selbst wieder als ein imponirendes Ganzes. Bei dem Nichtanerkannten regen sich nur um so stärker gegen seine Eigenthümlichkeit alle negativen Pole.

Digitized by Google

N°. 14.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 17. Februar 1831.

Ueber die holländische Schule.

Auszüge aus Briefen über Amsterdam.

Ich hatte einen heitern sonnigen Tag erwartet, um die berühmte Gemäldesammlung des königlichen Museums in ihrer ganzen Herrlichkeit zu sehen. Die Anzahl der Bilder mag kaum vierhundert übersteigen, da viele früher hier befindliche, und leider zum Theil mit die schönsten, zur Ausschmückung der königlichen Schlösser haben dienen müssen. Aus der italienischen Schule ist hier nur weniges und unbedeutenderes; desto mehr und vorzüglicheres aus der holländischen, so daß in diesem Zweige nicht leicht eine andre Sammlung mit der Amsterdamer den Vergleich aushalten möchte. Ich lasse mich natürlich hier weder auf Namen noch auf Beschreibungen ein. Ueber jene kannst du das erste beste Gemäldeverzeichniß zur Hand nehmen; und was sind diese, gesetzt auch die Feder des geistreichsten Darstellers versuchte sich an ihnen, gegen die lebendige Anschauung und ihre unendliche Wirkung? Alles Schöne der Kunst und Natur gestattet nun einmal keinen Zwischenhändler, sondern verlangt einen unmittelbaren Verkehr, ist es uns anders um Genuß und Erhebung der Seele zu thun. Daher hier nur wenige Bemerkungen über das Eigenthümliche und die Entwicklung der holländischen Kunstschule; Bemerkungen, wie sie bei Betrachtung des Landes und der Art und Weise seiner Bewohner am Besten an Ort und Stelle gemacht werden können.

Gleich bei meinem Eintritt in die Gemäldesammlung ward ich durch das Wiederzusammentreffen mit zwei Franzosen, deren Bekanntschaft ich vor einigen Tagen gemacht hatte, zu den unterhaltendsten Vergleichungen aufgefordert. Welcher schroffe, unversöhnliche Gegensatz zwischen ihnen und den anwesenden Holländern. Während sie ungeduldig von einem Gemälde zum andern, aus einem Saale in den andern eilten, schnell und bestimmt in Lob und Tadel, und mit Worten, Blicken und Fingern hastig gegen einander streitend: so standen diese lange vor einzelnen Bildern, ruhig und schweigsam, ohne daß irgend eine Miene oder Bewegung die Gefühle ihres Innern angedeutet hätte.

Es dauerte nicht lange, so gerieth ich mit den Franzosen in eine künstlerische Fehde, da sie der holländischen Schule den Vorwurf der Gemeinheit in Wahl und Auffassung ihrer Gegenstände machten, und diesem Zweige der Malerei überhaupt keine Ebenbürtigkeit mit den übrigen zugestehen wollten. Bei Franzosen, denen äußerliche Zierlichkeit und Eleganz überall ein nothwendiges Erforderniß wie des Lebens so auch der Kunst ist, konnte mich eine solche Ansicht nicht befremden. Traurig aber, daß selbst noch viele Deutsche darin befangen sind, und die Werke der Holländer höchstens als technisch wohlgelungene, aber immer nur dürftige und sklavische Nachbildungen der gemeinen, unedlen Natur betrachten. Die Härte und Einseitigkeit eines solchen Urtheils kann jeden frischen freien Geist nur mit Unwillen erfüllen. Doch will ich, um mich nicht selber der Einseitigkeit schuldig zu machen, zuvor zweierlei zugeben, daß nämlich die holländischen Künstler weder das der reinen, vollendeten Form des menschlichen Körpers innwohnende Göttliche, gleichsam die schöne Versinnlichung des geistigen Innern, zu fühlen und darzustellen vermocht, noch auch die höchsten Gedanken und Gefühle der menschlichen Seele, die religiösen Ideale, zum Vorwurf ihrer Kunst gemacht haben, oder in allen Versuchen der Art wenigstens immer gescheitert sind. Indessen kommt beides mehr auf Rechnung äußerer Verhältnisse, als einer mit Unrecht angenommenen Geistesarmuth und Beschränktheit der holländischen Künstler. Wie hätten diese an dem Anblicke schöner Formen Entzücken finden, und zu künstlerischen Nachbildungen und Verediungen derselben begeistert werden können, da die Natur des Landes sich in deren Schöpfung äußerst stiefmütterlich zeigte, und selbst die wenigen reizenden Formen, die ein glücklicher Zufall noch werden ließ, durch die klimatische Nothwendigkeit einer dichten Umhüllung entstellt wurden, oder mindestens wie entstellt den Blicken erscheinen mußten? Auf ähnliche Weise lagen in dem damaligen Zustande der holländischen Kirche hemmende, ja wahrhaft feindselige Elemente gegen alle künstlerische

Digitized by Google

Hervorbringungen auf dem religiösen Gebiete. Die reformirte Religion, die Religion des Landes, besaß nicht nur keine Schutzorte der Malerei in den Klöstern, wie anderwärts der Katholicismus; sondern hatte selbst aus den Kirchen, sey es zum Gottesdienste oder zum bloßen passenden Schmucke, alle Bilder verbannt. So ward dem Künstler nicht die mindeste Aufforderung von außen, jener Gattung der Malerei Kraft und Liebe zu weihen; denn für die engen Zimmerräume der Wohnhäuser erschienen mit Recht alle größern religiösen Darstellungen durchaus ungeeignet. Dazu kam die Erstarrung des damaligen Protestantismus zu einem trocknen, düstern Dogmatismus, eben so unfähig, das Gefühl zu erwärmen, als die Einbildungskraft in schaffende Thätigkeit zu versetzen; und mithin für die religiöse Kunst in jeder Weise unfruchtbar.

Jene zwei Vorwürfe nun aber abgerechnet, die man, mit billiger Beschränkung, der holländischen Schule allerdings machen kann, so hat sie, was in den übrigen Kreisen des Lebens und der Natur nur immer Schönes und Großes zu finden ist, bis in seine innerste Tiefe durchschaut und erkannt, und, jedes andere Volk darin übertreffend, mit unvergleichlicher Wahrheit und Liebe wiedergegeben gewußt. Besonders zeigt sie ein inniges Gefühl und den feinsten Sinn für das allgemein und reinmenschlich Schöne, das uns beständig umgibt, aber eben deßhalb so selten bemerkt und noch seltener nach seinem Werthe gewürdigt wird, mit einem Worte, für die Poesie des alltäglichen Lebens, wenn der Ausdruck erlaubt ist. Daher jene süße Behaglichkeit, die aus allen ihren Bildern spricht, und sich auf den ersten Blick auch dem Beschauer mittheilt. Daß Viele dieß alles nicht finden, ist nur eine traurige Folge unserer Entfernung von der Natur und vom feischen, thätigen Leben. Einzig und allein auf Spaziergängen, oder höchstens auf flüchtigen Lustreisen im wohlverschlossenen Wagen kommen uns beide zu Gesicht, und so natürlich auch dann nur unvollkommen und abgerissen. Die übrige Zeit beuten wir, künstlich abgeschlossen von der Welt, auf unserem dumpfen Zimmer, und in dem Maaße wie unsere äußeren Sinne abgestumpft und geschwächt werden, bekommen auch die inneren, so weit sie zu ihrer Ernährung und Kräftigung auf eine frische selbstständige Auffassung des Lebens angewiesen sind, eine falsche Stimmung und krankhafte Reizbarkeit. Ohne Einwirkung auf die Natur, sey es Vortheile und Früchte ihr abzugewinnen, oder mit Kraft und Verstand ihren zerstörenden Anfällen siegreich zu begegnen, werden wir gegen ihre unschuldigsten Verrichtungen mit einem empfindlamen Ekel erfüllt, der uns bald das Ohr verstopfen, bald die Nase zuhalten, bald das Auge schließen heißt. So düsen wir das selige Wollgefühl des ganzen ungetheilten Lebens ein, und dannen uns selbst aus der glücklichen Freiheit und reizenden Mannichfaltigkeit der Natur in ein armseliges geistiges Gefängniß, das wir Geschmack und feine Bildung nennen! Alle Gefühle und Empfindungen müssen sich die Zwangjacke unserer gesellschaftlichen Willkührgesetze gefallen lassen, oder sie werden, wo sie sich irgend in ihrer Ungebundenheit und ihrem natürlichen Feuer aussprechen, sogleich mit dem Namen roh und gemein gebrandmarkt. Geleckt muß alles seyn, geschmiegelt und gebiegelt, so daß es vielen rein unmöglich ist, an einem Bettlergesicht etwas Schönes und Edles zu erkennen und zu fühlen, oder in einer dürftigen Hütte Spuren von Hoheit und Göttlichkeit zu finden. Das Große bedarf bei den meisten immer noch eines Ordenskreuz oder einer glänzenden Uniform, und das Schöne eines Corsets oder gefälligen Modefrats, um einigermaßen Eindruck zu machen.

Wäre dem nicht so, wie erschiene es nur möglich, daß diese reiche holländische Bilderwelt mit der unendlichen Wahrheit ihrer unverfälschten Naturgefühle, mit all ihrer reizenden Naivetät, der Genügsamkeit und Stille des Gemüths, und endlich mit der überquillenden Freudigkeit des Lebens, die trotz der ungelenksten Formen aus jedem Gesicht und jeder Stellung uns entgegenstrahlt, nicht alle Seelen mächtig ergriffe? Kein Gefühl, keine Geistesrichtung ist hier leer ausgegangen. Alle Stände, Geschlechter und Alter sind in ihren verschiedenen Beschäftigungen, Sinnesaeten, Leiden und Freuden mit eigenthümlicher Schärfe dargestellt, aber freilich alles nur nach dem wirklichen Leben, nichts mit Verfolgung einer idealen Richtung. Indeß auch zugegeben, daß wir mit dem höchsten Entzücken vor einer Madonna verweilen, deren schönes Antlitz in frommer Betrachtung oder Begeisterung sich verklärt und uns einen Himmel voll Ruhe und Seligkeit aufschließt; so muß doch gewiß auch die freundliche Alte, die in stiller Zufriedenheit ihren Faden abspinnt, während die Ordnung und Reinlichkeit des Zimmers als ein treues Abbild ihres Innern erscheint, in jedem nicht ganz Ueberbildeten eine ähnliche Empfindung erwecken! Blicken wir dort in ein frommes Gemüth, so zeigt sich uns hier ein ganzes frommes Leben, das selbst seine Umgebungen geheiligt und befriedigt zu haben scheint. Und sollten nicht hundert andre Gegenstände dieser reichen Lebensbildee auf eine ähnliche Weise aufgefaßt werden können, ja aufgefaßt werden müssen? Selbst wo ein Künstler, aus Laune oder Uebermuth, einmal zum Bedeutungslosen, ja wirklich Gemeinen herabgestiegen ist, da entschädigt doch für das Verletzende einer solchen Wahl fast immer das Gesunde und Kräftige in der dargestellten Sinnlichkeit und losgelassenen Leidenschaft, als ein nicht ungefälliger Gegensatz zu unserer geschnürten und übertünchten Welt; oder der schalkhafteste Humor des Malers spricht so deutlich aus seinem Bilde,

Digitized by Google

daß es unter der Geſtalt einer treffenden Satyre uns auf der Stelle das herzlichſte Lachen abgewinnt.

(Der Beſchluß folgt.)

Zur Geſchichte der Sculptur des Mittelalters in Italien.

(Beſchluß.)

III. Die Reliefs am Portal des Domò zu Ferrara.

Dem Haupteingang zur Seite zeigt Johannes der Täufer auf das Lamm; ihm gegenüber ſteht auf der andern Seite Johannes E., gerade wie in St. Zeno.

Ueber dem Haupteingang kämpft der Erzengel Michael zu Pferde mit dem Drachen. Der Kampf iſt ihm nicht leicht gemacht, und fordert von ſeiner Seite heftige Bewegungen. Darunter ſind acht kleine Darſtellungen: 1) die Heimſuchung, 2) die Geburt Chriſti, 3) der Engel den Hirten auf dem Felde erſcheinend, 4 und 5) die Anbetung der drei Könige, 6) die Beſchneidung 7) die Flucht nach Aegypten, 8) die Taufe Chriſti im Jordan. Arabesken und Caryatiden ſind ganz, wie in St. Zeno. Unter dieſen ziehen ſich zu beiden Seiten der Thüre ſechs Figuren hin, von denen die eine eine Rolle hält, mit dem Namen Nicolaus. Von den andern knieen zwei, zwei ſtehen. Auſſer der Familie des Meiſters dürfte man in dieſem die Stifter dieſes Werkes finden.

Weiter nach oben zu endet das Portal mit dem Weltgerichte. In der Mitte ſitzt Chriſtus als Weltrichter, bis an die Hüfte unbekleidet, in der Rechten ein Buch haltend. Ihm zur Seite vier Heilige; über dem Ganzen eine Glorie von Engeln. —

Unter Chriſtus ſtehen drei Engel, von denen zwei durch den Schall der Poſaunen die Auferſtehung verkünden, der dritte die Seelenwage hält und die böſe Seele hoch empor fliegen läßt. Dem einen Poſaunenbläſer fehlt jetzt ſein Inſtrument. Rechts von dieſen Engeln ſind die Guten, in verehrender und anbetender Stellung, alle bekleidet; links werden die Böſen, alle unbekleidet, fortgetrieben. Weiter unten erſtehen vier aus dem Sarge; die zwei auf der Seite der Guten blicken ſehnſuchtsvoll empor, die andern zwei, auf der entgegengeſetzten Seite, fahren ſchaudernd zurück.

Rechts von dieſen Werken ſitzen die Seligen im Schooße Abrahams; ihm zur Seite fromme, andetende Heilige. Auf der entgegengeſetzten Seite werden die Böſen gemartert.

Leoniniſche Verſe ſetzen die Vollendung dieſes Portals in das Jahr 1135.

Vergleichen wir nun dieſe Werke unter einander, ſo erkennen wir eine in keiner Beziehung auſſerordentliche Phantaſie, die nie müde ward in die Tiefe des vorliegenden Gegenſtandes ſich zu verſenken und denſelben fort und fort zu wiederholen, die aber auch den gegebenen Inhalt zu keinem eigenthümlichen Ganzen zu verbinden verſtand, und deſſelben nicht auf freie Weiſe ſich bemeiſterte. Hin und wieder wird das Bedeutendere dem Unbedeutenderen vorgezogen, aber eine ganze, eine eigentliche poetiſche Schöpfung tritt nirgens hervor. Der Inhalt hält den Geiſt der Künſtler noch gebunden, und erlaubt ihnen keinen freien Flug. Aus dieſer Gebundenheit des Geiſtes läßt es ſich auch erklären, daß meiſtens von den bibliſchen Gegenſtänden diejenigen ausgewählt ſind, welche Ruhe oder Freude athmen, dagegen diejenigen durchgehends vermieden, welche Leiden, Qualen und Marter heiliger Perſonen darſtellen. In dieſer Beziehung ſchließen ſich dieſe Werke den ältern chriſtlichen Denkmälern an. Auch hier fehlt die Krönung der Maria noch gänzlich.

Iſt auch in dieſen drei Werken kein bedeutender Fortſchritt ſichtbar, der zur Annahme verſchiedener Manieren berechtigte, ſo läßt ſich doch aus der Behandlung ſelber die chronologiſche Folge derſelben ziemlich wahrſcheinlich beſtimmen. Allen iſt das Streben nach Charakteriſtik gemeinſchaftlich; die Eva in den Werken zu Modena ſchon hat einen vollern, weicheren Körper, herabhängendes, freilich ſchwerfälliges Haar, angedeutete Brüſte; Gott Vater erſcheint hier ſchon in dem langen Gewande, mit länglichtem Geſicht und hervortretenden Backenknochen; Abel als derjenige, deſſen Opfer Gott wohlgefallen, wird durch ein volleres Geſicht und ſchlichtes Haar, Kain dagegen durch das Gegentheil bezeichnet. Es geht ſomit die Kunſt über das bloße Streben noch nicht hinaus, denn es kehren die großen Köpfe, welche eigentlich bloß Wangen ſind und den Mund faſt nur als langen Einſchnitt haben, und der im Verhältniß um Vieles zu kleine Körper überall wieder. Hände und Füße werden nur angedeutet. Auch die Gewandung bleibt bloß umgeworfen; die einzelnen Theile des Körpers treten nirgends hervor. Um aber der dadurch nothwendig entſtehenden Fläche das Einförmige zu nehmen, ſind einige Vertiefungen hineingegraben, welche in ihren ovalen Linien ſich gleichmäßig wiederholen. Es bleibt auffallend, daß bei dieſer mangelhaften Kenntniß der Gewandung und der Anatomie die bildneriſche Perſpektive hin und wieder nicht ohne Glück in dieſen Hochreliefs verſucht wurde. Sonſt ſchweben die Figuren meiſtens in der Luft, wenn nicht etwa, wie bei der Kreuzigung zu St. Zeno, eine eigens angebrachte Erhöhung den einzelnen Perſonen als Fußboden dient.

Aengſtlicher als in den andern Werken hat der Bildner ſich in denen zu Modena an die Worte der Geneſis gehalten. Der Gegenſtand füllt hier bei weit beſchränk-

Digitized by Google

terem Raume eben so viele Felder, als auf dem großen Werk zu St. Zeno, und beginnt doch erst mit der Erschaffung des Menschen. Die Sorgsamkeit den Text so nicht zu verlassen hat hier noch das Bild hinzugethan, auf welchem Gott Vater den Schuldigen ihr Vergehen vorhält. Uebergangen ist dagegen die Erschaffung der Thiere, wahrscheinlich weil der Künstler die technischen Schwierigkeiten nicht überwinden zu können fürchtete. Vermieden sind ferner alle gewagteren, kühneren Bewegungen, denen der Künstler bei den nachfolgenden Werken nicht mehr ängstlich aus dem Wege ging. Auch die Arabesken verrathen hier noch eine unsichere, ungeübtere Hand, sie sind schwerfälliger als auf den andern Werken. Daher dürften die Arbeiten zu Modena, nach der Inschrift von Wilhelm im Jahr 1099 vollendet, denen zu St. Zeno in Verona und denen am Dom zu Ferara vorangehen. Durch diese Arbeit geübter, durch vereinte Kräfte kühner setzten beide Künstler, Wilhelm und Nicolaus, sich eine größere Aufgabe zu St. Zeno. Sie wagten hier nicht allein weitläufigere Darstellungen aus dem alten, sondern auch aus dem neuen Testament. Freilich findet sich auch hier noch wenig eigentlich wählender Verstand, sie nahmen was vorlag und ihrem Naturell besonders zusagte, aber sie zogen doch mehr in ihren Kreis, begannen die Schöpfung mit der Erschaffung der Thiere, und gönnten eigentlich historischen Begebenheiten einen Raum. Und gerade dieser Muth förderte das Beste zu Tag. Nicht allein in dem angeblichen Theodorich zeigt sich eine freiere Hand, und kühnere Phantasie, sondern auch in den Thieren erblickt man eine sorgsamere Beobachtung der Natur. Was nicht in unmittelbarer Verbindung mit der heiligen Geschichte stand, mußte ganz unten oder in kleineren Räumen seinen bescheidenen Platz einnehmen, wie Aehnliches in viel späterer Zeit durch Brüggemann an seinem herrlichen Altar zu Schleswig geschehen, indem er von seiner protestantischen Weltansicht aus die Personen, welche vielleicht Portraits seiner Umgebung sind, und am meisten seine poetische Auffassung beurkunden können, in kleine Nischen verwies *).

Kühneren Flug aber nahm die Phantasie der Künstler, und mit ihr die technische Geschicklichkeit an dem Dom zu Ferara. Sie überhäuften hier nicht mehr den Raum durch die Menge der Gegenstände, welche noch den an sich großen Platz zu St Zeno verengte, sondern sie wählten mit Verstand das Passende und Nothwendige aus; sie brauchten jetzt weniger zu fürchten, als nur zu wagen. Daher zeichnet das Weltgericht sich nicht nur durch größere Gedankentiefe vor den übrigen aus, sondern auch durch gebildetere Handgeschicklichkeit. Eine Auferstehung der Todten wäre vierzig Jahre früher demselben Bildner unmöglich gewesen, weil ihm mehr als die Kühnheit des Gedankens die Kraft fehlte die Schwierigkeiten im Technischen zu überwinden. Dieses Werk, von den dreien das Letzte, ward im Jahr 1135 vollendet, die Arbeiten zu St. Zeno haben keine Jahrzahl. —

Es ist zu bedauern, daß Maffei nicht zu der Herausgabe aller Inschriften vom J. 1000—1400, wie er sich's vorgesetzt hatte (nach seinem Mus. Veron. p. CLXXXIII) gekommen ist. Bei der Menge von Hülfsmitteln, die ihm zu Gebote standen, hätte sich alsdann dieses namentlich in dem ersten Jahrhundert dieser Zeit nicht sehr erfreuliche Feld der Kunstforschungen, wahrscheinlich auf einem höheren Standpunkt befunden, als den wir Deutsche jetzt durch sparsam fließende Hülfsquellen mühsam erstreben müssen. Doch soll auch hier nicht vergessen werden, daß auch auf diesem Felde durch deutschen Fleiß, und deutschen Kunstsinn gründlichere Fingerzeige gegeben sind, als früherhin von Italien aus geschehen war. — Maffei hat namentlich den jetzt im Lapidarium befindlichen Sarkophag der heiligen Sergius und Bacchus in den Kreis seiner Untersuchungen ziehen wollen. Erinnert diese Arbeit auch an die Reliefs zu St. Zeno, und ist sie auch mit diesem aus demselben Jahrhundert (man liest auf der einen Seite deutlich: annis millesimis centenis septingenis) so übertrifft sie dieselben doch durch größere Freiheit des Technischen. Auf der einen Hauptseite zielen zwei Bogenschützen auf einander; in ihrer Mitte steht ein Vogel ganz ruhig und ohne Beziehung auf den Kampf, wie es scheint; auf der andern erblickt man zwei Reiter, deren Pferde sich namentlich durch eine gewandte Behandlung auszeichnen. — Um vieles schlechter, als alle diese Arbeiten, sowohl in Behandlung des Nackten und der Gewandung, als im Ausdruck sind die Reliefs am Hauptaltar der unterirdischen Kapelle zu St. Zeno. In der Mitte ist Christus gekreuzigt, darüber zwei halbe Engel, und unter den Armen des Kreuzes die Madonna und Johannes, wie es scheint, denn sie sind kaum zu erkennen. Etwas besser sind die Engel, obwohl auch ganz roh. Zu beiden Seiten unter Bögen sitzen die vier Evangelisten mit ihren gewöhnlichen Attributen, jeder vor einem Pult. Sie haben dicke, hervortretende Wangen, breitgeschlitzten Mund mit herabhängenden Mundwinkeln, durchaus schlichtes herabhängendes Haar, und hervortretende Augen. Die Gewandung ist über und über durch Striche bezeichnet. Die Stellung erscheint besser und freier, als alles Uebrige. Ein Name des Künstlers war nicht aufzufinden; die Arbeiten sind aber gewiß früher als die genannten Werke zu setzen.

S.

*) Möchte doch Herr Böhndel, der jahrelangen Fleiß auf dieses Werk verwandt hat, sich entschließen können gerade diese Frauen, wenn auch nur in Umrissen bekannt zu machen. Nicht allein die Kenner, ein größeres Publikum würde ihm dafür Dank wissen.

Digitized by Google

N°. 15.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 22. Februar 1831.

Ueber die holländische Schule.

Auszüge aus Briefen über Amsterdam.

(Beschluß.)

Wer aber in der Art, wie die holländische Schule ihre Gegenstände aufgefaßt und behandelt hat, nur eine sklavische, geistlose Nachahmung des alltäglichen Lebens findet, der muß das alltägliche Leben wenig beobachtet haben. Rein, Stellung, Gruppirung, Form und Ausdruck der Züge, alles an jenen Bildern ist wahr und naturgetreu; aber es ist mehr als das. Es ist zugleich aus einer vielfältigen und liebevollen Anschauung des Lebens mit tiefem Kunstverstand oder vielmehr mit unbewußtem, aber untrüglichen Natur- und Volksgefühl bedeutsam und sinnvoll gewählt und zusammengestellt. Und so haben es die Holländer uns möglich gemacht, schon allein aus ihren Bildern den Geist und Sinn ihres Volkes zu jener Zeit auf's klarste und bestimmteste zu erkennen. Das aber ist's, was uns an diesen Darstellungen vorzugsweise erfreut und erwärmt, nicht blos die Fertigkeit und Gewandtheit des Pinsels. Mit dieser, aber ohne das angeborne Gefühl, welches jene Künstler so sicher leitete, wird selbst der tüchtigste Maler umsonst Trinkstuben und Märkte, Hütten und Tanzplätze besuchen und jeden Kopf und jede Gestalt mit der größten äußern Treue Zug für Zug nachbilden. Seine Gemälde werden ewig frostig und kalt lassen. Auch wäre es in der That ein Wunder, hätten jene Meister nur dem regen menschlichen Leben und Treiben keinen Geist und Sinn abzugewinnen gewußt, und bei Darstellungen der Art ihr höchstes Verdienst einzig und allein in täuschender Nachahmung der Kleiderstoffe, Geschirre und andrer Nebendinge gesucht; sie, die nicht nur als geistvolle Porträtmaler die unbedeutendsten Köpfe nach einer ansprechenden Eigenthümlichkeit aufzufassen und zu beleben verstanden, sondern auch in das geheimnißvolle Leben der Thiere und selbst der sogenannten todten Natur eindrangen, und beides mit hinreißender Wirkung darstellten.

Oder wären auch die Ruisdael, Everdingen und van der Neer, die Hondekoeter, Snyders und Fyt und hundert andere blos seelenlose Abschreiber der Natur, allenfalls fähig, mit getrübtem Auge die Farbe des Wassers und der Federn, des Laubes und der Wolken zu erkennen und aus ihrem künstlich gemischten Farbentopfe mechanisch wiederzuspiegeln; aber ohne Gefühl für den innern Geist der Natur, der sich in Sturm und Mondschein, im Tone der Luft, im Zauber der Beleuchtung und des Helldunkels, wie in jedem andern Wechsel der unzähligen äußern Erscheinungen offenbart? Gerade dieses Naturgefühl zeigt sich beim holländischen Künstler in so hohem Grade, daß selbst die ödeste Heide unter seiner Hand Reiz und Bedeutsamkeit gewinnt. Nicht minder aber ziehen auch die übrigen Bilder der holländischen Schule, ihre Darstellungen des menschlichen Lebens und Treibens, Vortheil und erhöhten Werth aus jenem Naturverständniß, da wohl nur diesem die schöne Einheit zu verdanken ist, in welcher durch den Zauber der Farben, der Beleuchtung und des Helldunkels der in der Handlung liegende Geist sich mit der ganzen äußern Umgebung so innig verbindet.

Es war mir unmöglich, meine beiden Franzosen für diese Ansichten zu gewinnen. Ich war daher froh als sie sich endlich entfernten, und ich nun ungestörter in der Betrachtung aller dieser Herrlichkeiten schwelgen konnte. Mein Genuß ward verdoppelt, in dieser Sammlung von dem Meisterpinsel der holländischen Maler endlich einmal auch die Großthaten ihrer vaterländischen Geschichte verherrlicht zu sehen. Backhuizen, Wilhelm van der Velde, Beerestraten und Peters hatten gewetteifert, Ruyters, Tromps, Adams und de Witts Heldenthaten zur See auf eine ihrer würdige Weise darzustellen. Terburg zeigte in einem herrlichen kleinen Bilde die Bevollmächtigten der europäischen Staaten in dem Augenblicke, da sie, von ihren Sitzen um einen langen Tisch sich erhebend, den westphälischen Frieden beschwören. Schon lange hatte ich anderwärts nach ähnlichen Darstellungen vergeblich gesucht, und mich gewundert, warum jene Künstler, deren übrige Werke von Sinn und Liebe für ihr Volk doch so augenscheinlich zeu-

Digitized by Google

gen, für Verherrlichung gerade der ruhmwürdigsten seiner Thaten so wenig gethan haben. Vielleicht möchte in der Schwierigkeit und einer gewissen, auf die Länge wenigstens nicht ganz zu vermeidenden Einförmigkeit aller Seedarstellungen der Grund jener Armuth an geschichtlichen Bildern zu finden seyn. Oder noch wahrscheinlicher ist, daß die in der nothwendigen Ferne des malerischen Standpunktes begründete Unmöglichkeit, in jene übergroßen Massen den unerläßlichen Ausdruck des Lebens und der Leidenschaft so vieler Einzelnen nach seiner ganzen Bedeutsamkeit zu legen, die holländischen Maler die meisten Aufgaben der Art als unmalerisch ansehen und verschmähen ließ. Mithin blieb ihnen nur der einzige Weg offen, in Darstellungen des häuslichen und bürgerlichen Lebens ihres Volkes seine Tüchtigkeit und den Kern zu zeigen, aus dem solche Thaten hervorgehen mußten. Die Treue, Festigkeit, Gediegenheit und Lebenskraft, die alle Gesichter und Gestalten der holländischen Schule beurkunden, läßt auf nichts anders schließen, und gibt ihren Bildern den Hauptreiz für den denkenden Beobachter. Könnte ein äußerer Beweis für die Wahrheit dieser Ansichten geführt werden, so wäre die Entstehung einer solchen Gattungsmalerei bei einem andern, aber gesunkenen Volke ohnstreitig dazu am geschicktesten. Kein Zweifel, daß von der Hand selbst der tüchtigsten Meister, deren Pinsel aber freilich von der ungeschminkten Wahrheit geführt werden müßte, eine italienische Bildergalerie dieser Art, trotz der edlen Gesichtsformen und Gestalten dieses Volkes, wohl den Verstand ansprechen, das Herz hingegen ungerührt lassen würde. Denn gleichgültig läßt jede äußere Schönheit, wenn kein ansprechend menschliches Gefühl sie belebt, oder gar nur feindselige, zerstörende Leidenschaften ihr Ausdruck und Bewegung geben.

Diese Ansichten erklären auch auf die ungezwungenste Art den plötzlichen Verfall der holländischen Kunst mit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts. Das Sinken des holländischen Staats, das von jener Zeit an in jeder Rücksicht begann, lähmte mehr oder weniger die frische freudige Kraft des Volksgeistes; und so mußte der ächte Künstler, der sich nicht selber befruchten kann, sondern wahre Liebe und Begeisterung nur aus den Herrlichkeiten seiner Zeit und seines Volkes zu gewinnen vermag, durch den Druck, der auf dem Gemüthe des Volks lag, nothwendig sich selber gedrückt fühlen. Seine Schöpfungen wurden schwächer und hörten zuletzt gänzlich auf. In der That kann man, im Gegensatz der Armuth der folgenden Jahrzehnte, nur mit Wehmuth die lange Reihe der großen Meister übersehen, die im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts überall gleichsam hervortauchten. Einzig und allein aus Amsterdam waren gebürtig: Adrian und Wilhelm van der Velde, Arthur und Eglon van der Neer, Johann Baptist und Johann Wenix, Hermann Sachtleven, Carl du Jardin, Gerbrand van den Eckout, Wilhelm Kalf, Samuel Koninck, Abraham Storck, Simon de Vlieger, Isaak Moucheron, Johann Grisier, Johann Franz Brebael, Johann van Huysum und Rachel Ruysch. Aber merkwürdig genug waren die fünf letztern, deren Blüthezeit erst später in die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts fällt, alle nur Landschafts-, Blumen und Fruchtmaler. Das nur zwei Stunden von Amsterdam entfernte, aber um vieles kleinere Haarlem gab der Kunst außer andern einen Jakob und Salomon Ruisdael, Philipp und Peter Wouwermanns, Johann Wynants, Nicolaus Berghem, Adrian Brouwer und Bartholomäus van der Heist. Und wer möchte die Utrechter, Hagger, Gröninger, Rotterdamer, Leydner, und Delfter alle nennen? Kurz, beinahe kein Dorf, wenigstens schwerlich ein Städtchen war in ganz Holland zu finden, das nicht wenigstens einen einzigen großen Maler hervorgebracht! Und nun auf einmal eine unglaubliche Abnahme und dann eine gänzliche Vertrocknung dieser Kunstquelle, als ob die Natur, wie ermattet und erschöpft durch die verschwenderische Fruchtbarkeit eines Jahrhunderts, fortan alle Zeugungskraft verloren hätte. Eine solche Annahme möchte indeß durch nichts zu rechtfertigen seyn. An Keimen zu allem Großen und Schönen fehlt es wohl zu keiner Zeit und in keinem Volke, aber die vollkommenere oder kümmerlichere Entwicklung jener Keime hängt größtentheils von dem geistigen und sittlichen Zustande der beiden letztern ab. Auf diese Weise erkläre ich mir, in Uebereinstimmung mit andern ähnlichen Erscheinungen der Geschichte, die Blüthe und den Verfall der holländischen Kunst.

Im Widerspruch mit dieser Ansicht hörte ich in Amsterdam wiederholt behaupten, daß sich in der letztern Zeit die holländische Malerei wieder gehoben habe, wozu auch die Einführung regelmäßiger Kunstausstellungen das Ihrige beitragen soll. Leider hatte ich keine Gelegenheit, neuere Bilder zu sehen, und ehrlich gestanden könnte nur der Augenschein selbst mich von meinem Unglauben heilen. Eine richtigere Theorie mag auch hier, wie anderswo, den Ungeschmack und Pedantismus des vorigen Jahrhunderts glücklich bekämpft und zu Werken geführt haben, die dem Sprachgebrauch nach fehlerfrei genannt werden können. Aber ob auch ein frisches Leben, ein eigenthümlicher Geist in ihnen herrscht? Ob diese möglich sind, wo nicht zugleich ein neuer kräftiger Lebensgeist im Volke selbst erwacht? Ich zweifle daran. Man betrachte die Bilder der alten Meister und stelle sie vergleichend mit dem lebenden Geschlechte zusammen. Welch unendlicher Abstand! Dort Ruhe und Zufriedenheit aus dem Ernst und der Festigkeit des Sinnes hervorgegangen, sind beide hier in Stumpfsinn und Gleichgültigkeit aus-

Digitized by Google

geartet; dort sprudelnde Lebensfülle und Freude, zeigt sich hier nur Trägheit und ein dumpfes Schlummerleben, das den Geist in träumerische Behaglichkeit einwiegt, aber aller Beweglichkeit, Thatkraft und alles Feuers beraubt. Auch die neuern ungeheuren Ereignisse scheinen das frühere Volksgefühl und den alten Heldensinn nicht wieder erweckt zu haben; und wo das eine wie das andere fehlt, da kann von einer lebendigen, volksthümlichen Kunst niemals die Rede seyn.*) Dr. Fein.

*) Dieses Urtheil des Herrn Verfassers dürfte sich nach Ansicht neuerer vollständiger Gemälde aus den Fächern der Thier-, Landschafts-, Marinen-, Architektur- und Blumenmalerei, einigermaßen beschränken, indem man den jetzt lebenden holländischen Malern zugeben muß, daß sie die vortreffliche Technik ihrer Vorfahren noch in hohem Grade besitzen und ihnen an Lebendigkeit und Wahrheit der Auffassung jener Gegenstände wenig nachstehen. D. H.

Stahlstich.

Dreißig Ansichten Griechenlands zu den Werken griechischer Autoren. Kl. Fol. 1tes und 2tes Heft. Carlsruhe im Kunstverlage.

Diese Blätter stellen Gegenden und Monumente dar; sie sind nach Cockerell, William u. a. auf Stahlplatten, unter Leitung des Gallerie-Directors Frommel gestochen, und von der zartesten, vollendetsten Ausführung. In jeder Hinsicht kann man sie den schönsten englischen Blättern in dieser Art an die Seite setzen. Das erste Heft enthält: 1) Die Akademie. 2) Die Akropolis von Athen. 3) Athen vom Hügel des Museums aus. 4) Canina. 5) Reste eines alten Tempels zu Corinth. 6) Acrocorannia. 7) Das Cap Sunium. 8) Theseustempel zu Athen. 9) Parnassus. 10) Tempel des Jupiter Panhellenius zu Aegina. Das zweite Heft: 1) Sunium vom Meere aus. 2) Lodabra, Livadia. 3) Lepsina, das alte Elensis. 4) Thal des Plesstos. 5) Pantheon. 6) Theben. 7) Tempel des Jupiter Olympius. 8) Parnassus. 9) Andere Ansicht des Akropolis zu Athen. 10) Olympia.

Noch im vorigen Jahr hat Herr Prof. Frommel die Flarman'sche Blätter zur Ilias und Odyssee mit großer Genauigkeit copiren lassen. Es sind, ohne die Titel, 73 Bl. und das Format der so getreuen Nachbildungen eignet sie für die Octavausgabe des Originals sowohl als für die Voßische Uebersetzung.

—der.

Zusatz des Herausgebers.

Bei dem allgemeinen Beifall, welche sich die landschaftlichen Blätter des Hrn. G. D. Frommel und die aus seiner Schule hervorgegangenen Stahlstiche erworben haben, wird es Künstlern und Kunstfreunden von Interesse seyn, zu erfahren, wie er sich seine Behandlungsweise angeeignet hat und welches Verfahren er dabei beobachtet. Wir theilen deßhalb den folgenden, von dem Künstler mit der Erlaubniß öffentlicher Bekanntmachung an einen seiner Verwandten gerichteten Brief mit, in welchem er sich auf die unbefangenste Weise über seine so erfolgreiche künstlerische Wirksamkeit äußert.

Carlsruhe den 17. Juni 1830.

„Als ich 1817 aus Italien kam, brachte ich nebst mehreren Aquarell- und Oelbildern auch zwei ausgeführte Zeichnungen in Kreide von Ariccia und Tivoli mit. Die gute Aufnahme, welche letztere Zeichnungen in der damaligen Ausstellung in München fanden, munterte mich auf, dieselben in Kupfer herauszugeben. Eine nicht erwartete Anstellung in meinem Vaterlande machte dem Plan, wieder nach Rom zurückzukehren, wo ich vielfache Bestellungen zurückließ, ein Ende, und ich beschäftigte mich nun außer den Stunden, die ich bei der Großherzogin, der Königin von Schweden und in einem Atteiier in meinem Hause gab, fast ausschließlich mit beiden obenerwähnten Platten. Nun fielen mir zum erstenmal Kupferstiche von le Keux, Heath, Cook in die Hände, wo die geistige Auffassung sowohl als die freie, zarte und kraftvolle Behandlung, besonders die einer Zeichnung ähnlichen Effekte von Luft und Ferne, mich unendlich anzog. Tag und Nacht dachte ich darüber, wie diese Effekte wohl hervorgebracht seyn, aber sowohl meine Versuche als die Ansicht unserer geschicktesten Künstler bestärkten immer mehr in mir die Ueberzeugung, daß diese Arbeiten, wo das menschliche Auge kaum hinreicht, durch Maschinen gemacht seyn müßten. Einige Briefe an englische Künstler und deren ausweichende Antworten befestigten diese Meinung noch mehr in mir. Nun gerieth ich auf die Idee, durch einen Pentographen, den ich zur höchstmöglichen Vollkommenheit einrichten ließ, aus dem Großen in's Kleine zu radiren und so übergab ich 1821 dem Publikum das erste Heft von Baden, welches durchaus mit der Maschine radirt ist. Der schnelle Absatz, welchen dieses Werkchen hatte, munterte mich zwar auf, allein ich fand doch sehr viele Schwierigkeiten, die ich indeß durch Beharrlichkeit bald überwand, indem ich der Freiheit der Zeichnung der Engländer und der Feinheit der Striche, welche mit freier Hand nicht können gemacht werden, ganz nahe kam; ein großer Vortheil, welchen die Maschine gewährte, war der

Digitized by Google

gleiche Aufdruck der Nadel auf das Kupfer, wodurch dann die Töne natürlich sehr egal ätzen. In Baden, wo ich mich im Sommer gewöhnlich aufhielt, sah ich 1825 bei englischen Familien sehr schöne Aquarell-Zeichnungen von Turner, Fielding ꝛc. in einer so wahren lebendigen Art dargestellt, daß von nun an mein fester Vorsatz war, England zu besuchen, und, besonders die Aquarelle der Engländer kennen zu lernen. Im Mai 1824 ging ich nach Paris, um von dort mit meinem Freunde d'Osterwald, (dem Herausgeber des Werkes über Sicilien, wozu ich mehrere Bilder lieferte) nach London zu gehen.

Durch ihn, so wie durch Herrn Cockerell, welchen ich in Rom schon kannte, wurde ich bei den ersten Künstlern eingeführt und ich war nicht wenig erstaunt, wie rückhaltlos mir diese Männer alles mittheilten. Besonders verdanke ich Copley Fielding, Prout, Cook, Finden ꝛc. die meisten Mittheilungen. Hier sah ich in wenig Tagen mehr, als Jahre mir außer London genützt hätten. Eine Kupferdruckerei auf englischem Fuße schien mir unerläßlich nöthig, ich kaufte mir eine vollständige und brachte selbst den Kupferdrucker P. Bishop auf ein Jahr mit. Das seltsame Wiederfinden des ehemaligen englischen Consuls von Corfu, Herrn Colonel Bosse, welchen ich neun Jahre vorher in Messina kennen gelernt hatte, verschaffte mir den Zutritt zu dem Amerikaner Perkins, wo ich die Stahlstiche und ihre Behandlung schon auf einem sehr hohen Grade fand. Nach seiner Angabe machte ich zugleich mehrere Versuche und kehrte nun über Paris wieder zurück, nachdem ich mich reichlich mit allem versehen hatte, was ich zu Ausführung neuer Werke brauchte. Obschon ich alles genau gesehen, ja selbst bei den Künstlern in Stahl Proben gefertigt, so hatte ich doch noch immer mit großen Schwierigkeiten, besonders beim Aetzen zu kämpfen. 1825 gab ich die ersten Hefte des Werkes zur Aeneide heraus, durchgängig von meinen Schülern auf Stahl gestochen, und es war dieß das erste Werk, welches auf dem Continent erschien, obgleich eine Wiener-Zeitung sich rühmt, daß sie 1828? die ersten waren, welche den Stahlstich trieben. Die Aeneide, welche nach dem Werke der Herzogin von Devonshire gestochen ist, vermehrte ich durch viele Gegenstände nach eigenen Zeichnungen, die ich nach der Natur gemacht, z. B. Scylla, Charybdis, Aetna, Selinus, Cyclopenfelsen ꝛc. Diesem Werke folgte der Horaz nach Zeichnungen, welche ich an Ort und Stelle gezeichnet hatte; die fehlenden waren durch Catel ꝛc. ergänzt. Das neu angefangene Werk über Griechenland wird Ihnen gezeigt haben, daß wir in Stahl eben so zart und elegant ätzen, als es nur immer in Kupfer möglich ist. Der größte Theil der Ansichten Carlsruhe ist auf Stahl, und ich zähle schon (die Platten zu Homer mit eingerissen) gegen 200 ausgeführte und gegen 100 Platten im Contour, alle auf Stahl gestochen. Die Erfahrung ist auch hier wie überall das größte Geheimniß. Ein eigentliches Rezept zum Aetzen kann man nicht wohl geben, da die Mischung sich immer nach der Härte oder Weiche des Stahls richtet.

Es gibt der Arten, in Stahl zu ätzen, schon sehr viele; die beste finde ich die von Turrell 1824 in der Academie vorgelegte, nämlich 4 Th. beenzliche Holzsäure, pyrolineous acid., 1 Th. spir. vini, 1 Th. sp. nitri; diese wohl untereinander gerüttelt. Eine halbe Minute gibt einen feinen Strich. Wenn es indeß egal ätzen soll, so muß man die Platte das erstemal bloß übergießen, dann austrocknen und sodann ätzen, damit die Striche gleich rosten. Feine Striche ätzen sich mit dieser Mischung sehr gut, für stärkere hingegen finde ich es gut, daß man die Platte jedesmal vor dem Aetzen mit obiger Composition mit einer Mischung von fünf Th. Wasser und 1 Th. Scheidewasser von 16° übergießt und abgießt, und ohne dieses aufzutrocknen, sogleich mit obigem weiter ätzt. Alles kommt aber, wie gesagt, auf den Stahl und die Güte der Ingredienzen an, welche man nach Graden für jede Art von Stahl bestimmen muß, alsdann ätzt man eben so sicher, wie auf Kupfer, und beendigt das Aetzen in einem halben Tage, wo das Aetzen auf Kupfer mehrere Tage erfordert. Dem Einzelnen, welcher die Methode, in Stahl zu radiren, übt, wird es immer schwer werden, sich alle die Erfahrungen zu verschaffen, während in einer Schule, wo tägliche Proben gemacht werden, man auch täglich mehr Uebung erhält. Gegenwärtig bin ich beschäftigt, den Stahl, nachdem er gestochen, zu härten, wodurch er unendlich viele Abdrücke hält; eine Probe gelang mir sehr gut, und bewährt sich's an vielen, so werde ich Ihnen die Verfahrungsart mittheilen.

Eine ganz neue Art, Schriften in Stahl und Kupfer in allen Alphabeten, groß, klein ꝛc. zu stechen, wie Sie dieselbe in meinen Werken finden, habe ich erfunden. Vermittelst dieser Maschine sticht man sechsmal mehr Schrift, als auf die gewöhnliche Art, und sie wird viel egaler im Ton und in der Form. Dazu kann jeder Schuljunge, der das Alphabet kennt, gebraucht werden. Die Noth ließ mich dieß erfinden, da man auf Stahl sehr schwer Schriften sticht. Ganze Bücher können Sie damit schreiben, und jeder Buchstabe wird das fac simile des andern; auch können Sie durch Stellung der Maschinen eine und dieselbe Schrift in allen beliebigen Größen erhalten. Die Schriften in meinem Hefte über Carlsruhe sind durchgängig damit gemacht."

Frommel.

Digitized by Google

N°. 16.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 24. Februar 1831.

Ueber eine Münze von Metapont.

In den Transactions of the royal Society of literature, Vol. I. Part. I. (London 1827) befindet sich eine Abhandlung von dem bekannten Archäologen Jakob Millingen über eine Münze von Metapont, die allerdings ihres großen Interesses wegen eine ausführliche Erörterung verdient. Leider war dem Verfasser dieser Zeilen nicht vergönnt, dieses Werk selbst einzusehen und er mußte sich mit der Relation begnügen, welche davon Letronne im Journal des Savans 1829 Oktober gegeben hat. Was jedoch Letronne S. 613 und 614 über den Inhalt dieser Abhandlung bemerkt, scheint so genau und zuverlässig zu seyn, daß man es gewagt hat, folgende Bemerkungen niederzuschreiben, in welchen natürlich fast mehr der französische Referent als der englische Verfasser berücksichtigt werden konnte.

„On voit," sagt Letronne, „sur cette médaille d'argent l'épi, type connu de Metaponte; d'un côté de l'épi est une cigale, et de l'autre les lettres META en boustrophédon. Au revers est une figure nue d'un vieillard à longue barbe, avec des cornes de taureau: autour se lisent distinctement les mots ecrits en anciens caractères ΑΧΕΛΟΙΟ *) ΑΘΟΝ, qui ne permettent pas de douter que la figure ne représente l'Achelous. Cette manière de représenter l'Achelous donne lieu à M. Millingen d'expliquer le passage des Trachiniennes de Sophocle, où Déjanire parle des divers déguisemens de l'Achelous, vers. 12: ἀλλ' ὁτ' ἀνδρείῳ κύτει βούπρωρος. ἐκ δὲ δασκίου γενειάδος κρουνοὶ διερράνθουν κ. τ. λ. On a cru que le poëte donne au fleuve une tête de taureau sur un corps d'homme; mais cela est incompatible avec les mots δάσκιος; γενειάς. Il est évident etc. — qu'il s'agit ici, comme sur la médaille, d'une figure d'homme barbu, dont la tête est armée de cornes de taureau." So weit die Beschreibung der Münze nach Letronne.

Zuerst stellt sich uns aus der Betrachtung dieser Münze ein Resultat heraus, welches für die ganze Metapontische Numismatik selbst sehr fruchtreich ist und zugleich als Grundlage der folgenden Bemerkungen angesehen werden muß. Da nämlich in Bezug auf die Figur des mit Hörnern versehenen Greises auf der Münze wegen der Aufschrift nicht der mindeste Zweifel obwalten kann, so läßt sich mit der größten Wahrscheinlichkeit diese Entdeckung auch auf viele andere Metapontische Münzen ausdehnen, welche obwohl ohne Legende dieselbe Figur mit entweder ganz gleichen oder doch sehr ähnlichen Attributen darstellen. Nämlich auf mehrern Münzen dieser Stadt findet sich ein alter, nackter Mann, aufrecht stehend, mit einem Stierhaupte, in der einen Hand eine Patera, wie es scheint, mit der andern einen Zweig oder Stab haltend, mit einer Chlamys über den Schultern — kurz ziemlich in der Gestalt, in welcher wir den Minotauros auf alten Monumenten vorgestellt finden. Vgl. Eckhel Doct. num. T. I. S. 154. Mionnet Descr. des médailles antiques T. I. S. 161. Nr. 584. Neumann Pop. et reg. num. ined. S. 8. Eine fast ganz gleiche Münze wurde auch in der Sylloge inscr. Græc. S. 48 mitgetheilt. Daß auf diesen Münzen eine und dieselbe Person dargestellt sey, kann nicht bezweifelt werden: nur war man darüber ungewiß, wen sie eigentlich vorstelle. Von den meisten Numismatikern, selbst noch von Mionnet, ist sie für einen Minotauros gehalten worden. Dafür hielt sie auch Eckhel, bemerkte aber schon S. 155: „quae sit causa argumenti Gretensis in numo M. Graecinae ignorare me profiteor." Das Unhaltbare dieser Annahme hatte bereits Neumann eingesehen, indem er S. 9 bemerkte: „Ad haec non video, quid Metapontinis fuerit cum monstro Cretensi;" ja er war bei Erklärung der von ihm bekannt gemachten Münze schon auf dem rechten Wege, als er in dieser Figur das Bild eines Flußgottes dargestellt zu finden glaubte; nur irrte er

*) Aus dieser Legende ersieht man augenscheinlich, daß dieser Name Ἀχελῷος geschrieben werden muß, nicht Ἀχελῴος, wie man noch hier und da gedruckt findet. Daher auch Iliad. v. 616 die aufgelöste Form Ἀχελαΐδου.

Digitized by Google

darin, daß er in derselben den bei Metapont vorbeifließenden Casuentum abgebildet vermuthete. Jetzt erst mittelst Vergleichung des Typus dieser Münzen mit der von Millingen bekannt gemachten, so weit wir sie aus Letronne's Beschreibung kennen, läßt sich mit Bestimmtheit behaupten, daß dieser angebliche Minotauros nichts anders als der ätolische Flußgott Achelous sei. Der Unterschied der Figur auf der Millingenschen Münze besteht nur darin, daß der Gott nicht ein eigentliches Stierhaupt, sondern nur die Hörner davon hat, und weil der Kopf eben menschlich gehalten ist, auch mit einem Barte versehen werden konnte. Es lassen sich überhaupt in der plastischen Darstellung der Flußgötter wohl füglich drei Fortschritte oder Epochen annehmen, die durch die fortschreitende Vervollkommnung der Kunst selbst und der sie leitenden Ideen von dem Wesen der Götter in den verschiedenen Zeitaltern bestimmt und hervorgerufen worden sind: einmal, als älteste Form die vollkommene Gestalt eines Stiers; ferner menschliche Körpergestaltung, in aufrechter Stellung *), mit einem Stierhaupte, von welchem Typus die Darstellung auf der Millingenschen Münze (menschliche Gestalt, jedoch mit Stierhaupte als Symbol der früheren Stiergestalt) den Uebergang zur dritten Gestaltung eines liegenden, aus einer Urne Wasser ausgießenden Greises macht **). In diesem Fortschritt der Darstellung wird man leicht zugleich den Fortschritt der Kunst selbst wahrnehmen und man begreift leicht, warum Sophokles in den Trach. 12. auf dieselbe Weise die Gestalt des Achelous beschreibt, auf welche wir sie auf jener Münze vorgestellt finden; eben so geneigt wird man auch seyn, in der Darstellung auf den andern erwähnten Münzen ebenfalls den Achelous anzuerkennen, zumal wenn man sich daran erinnert, daß er auf akarnanischen und ambrakischen Münzen gleichfalls in Stiergestalt, oder in menschlicher Gestalt mit Hörnern, theils mit, theils ohne Bart, vorkommt ***), und außerdem Strabon X. S. 458 ihm diese Gestalt noch ausdrücklich zuspricht.

*) So wurde der Flußgott Eurysas auf Münzen von Assoros abgebildet; siehe Eckhel T. I. S. 198. Dieselbe Gestalt hatte auch wahrscheinlich die Statue befindlich in seinem Tempel auf dem Wege von Assoros nach Enna, von welcher Cicero II. Verr. IV, 44 berichtet.

**) Es braucht wohl kaum angedeutet zu werden, daß die oben angegebenen Kennzeichen der drei Perioden nur die allgemeinsten sind und zuweilen an einzelnen Monumenten (doch auch wohl nur aus später Zeit) vermischt gefunden werden. So findet sich zum Beispiel der Rhein auf einer Münze dargestellt nach der dritten angegebenen Vorstellung; jedoch hat ihm der Künstler noch zwei Hörner hinzugefügt. Vergl. Spanheim de usu numism. I. S. 395.

***) Siehe Rasche Lex. rei num. T. I. S. 45.

Wenn nun der Achelous auf Münzen von Metapont hinlänglich nachgewiesen worden, so fragt es sich weiter, in welcher Beziehung dieser fremde Flußgott zu Metapont gestanden habe. Es wird jedoch, ehe wir diese Frage zu beantworten unternehmen, bei dem sonstigen Mangel aller positiven Nachrichten über beider wechselseitige Beziehung zweckmäßig seyn, noch weiter zu forschen, ob sich sonst noch Anspielungen auf einen Metapontischen Achelous vorfinden. Hier begegnen uns wiederum einige Münzen dieser Stadt, deren Embleme auf den Achelous, wenn wir diesen nun einmal als einen in Metapont heimisch gewordenen Heros annehmen dürfen, leicht gedeutet werden können. Von dieser Art ist eine Münze mit einem Stierkopfe, bei Mionnet a. a. O. S. 157 Nr. 536. Auch nehmen wir keinen Anstand eine andere bei Mionnet S. 161 Nr. 592, auf welcher sich bei der uns unverständlichen Legende ΣΙΡΤ ein Füllhorn findet, auf den Achelous zu beziehen. Es scheint freilich näher zu liegen, das Füllhorn als Symbol des großen Segens an Feldfrüchten zu deuten, mit welchem die Demeter die reichen Fluren Metaponts begnadete, weßwegen auch der Kopf der Demeter selbst auf mehreren Münzen dieser Stadt erscheint, oder dieser Ueberfluß und Reichthum durch die Spitze einer Kornähre *), welche als eigentliches Wappen dieser Stadt sich fast auf allen ihren Münzen findet, symbolisch ausgedrückt wird **). Ja ein ähnliches Symbol findet sich auf einer Münze von Nikopolis bei Sestini Lettere numismatiche Tom. VI. S. 15, auf welcher sich der Flußgott Istros abgebildet findet, in der Rechten vier Kornähren haltend, gewiß als Anspielung auf den von diesem Fluß reichlich gespendeten Fruchtsegen. Da sich aber auf der andern Seite jener Münze das Symbol der Kornähre bereits findet, so würde die Wiederholung desselben Gedankens durch ein ähnliches Symbol schwerlich von der Erfindungsgabe der Einwohner von Metapont zeugen, und wenn wir eine andere, oder wenigstens anders modificirte Erklärung des Füllhorns aufzufinden im Stande sind, so werden wir diese wohl vorzuziehen haben. In dem Zweikampfe nämlich, welchen Achelous und Herakles um den Besitz der Deianira als Freier mit einander bestanden, wurde ersterem, der die Gestalt eines Stiers angenommen hatte, das eine Horn abgebrochen, welches darauf die Najaden nach einer schönen Sage mit Blumen und Früchten füllten und welches von nun an als Füllhorn Segen verbreitete. Ovidius Met. IX, 85:

*) Vergl. Romanelli Storia del regno di Napoli, T. I. S. 270.

**) Nach Strabon VI. S. 406 weiheten die Einwohner von Metapont das goldne Bild einer Aehrenähre nach Delphi.

Digitized by Google

Nec satis id fuerat: rigidum fera dextera cornu
dum tenet, infregit: truncaque a fronte revellit.
Naides hoc pomis et odoro flore repletum
sacrarunt; divesque meo bona Copia cornu est.

Die Sage von diesem Horne wird von Strabon, Apollodorus und Hyginus etwas verschieden erzählt, was hier unberücksichtigt bleiben kann. Wenn nun aber Achelous den Metapontinern Gegenstand der Verehrung war, so begreift sich leicht, warum sie aus der alten den Achelous betreffenden Ueberlieferung gerade das Füllhorn herausgriffen, um es zum schützenden Symbol der fruchtreichen, in dieser Hinsicht im Alterthum allgemein gefeierten Fluren ihres Landgebietes zu machen und ihre Münzen damit zu zieren.

„Mais quel motif de veneration particulière," referirt Letronne S. 614 weiter, „pouvait avoir cette ville de la grande Grèce pour un fleuve de l'Etolie? C'est la seconde difficulté, et celle-ci est peutêtre insoluble dans l'état actuel de nos connoissances. M. Millingen propose à ce sujet une conjecture qui est au moins vraisemblable. Comme Épeus, fondateur de la ville selon Justin, étoit frère d'Aetolus, il se peut que les compagnons de ce chef de colonie aient été des Étoliens, d'autant plus que, parmi les villes d'Etolie, on comptoit une Μέταρα, dont le nom de Μεταπόντε se dérive plus probablement que de celui du héros imaginaire Μέταβυς ou Μέταπυς; et de même que les Tarentins avoient donné le nom d'Eurotas à leur Galèse, en mémoire de Sparte, les Metapontins auront pu donner celui d'Achelous au fleuve qui arrosait leur pays, en mémoire de l'Achelous étolien. Ce ne sont là que des conjectures, mais on ne peut nier que le type de la médaille n'y conduise naturellement." Daß ein Zusammenhang dieser Art zwischen Metapont und Aetolien statt gefunden habe, ist eine zu sichere Vermuthung, als daß wir sie in Zweifel zu ziehen unternehmen möchten, zumal da sich hierdurch die Uebertragung eines ätolischen Heros, des Achelous, nach Metapont vollkommen erklären läßt. An bestimmten geschichtlichen Zeugnissen fehlt es hier freilich fast ganz und wir müssen es weiterer Forschung überlassen, diesen Punkt, wenn es überhaupt möglich ist, weiter aufzuhellen. Vielleicht darf hierbei der Umstand geltend gemacht werden, daß nach Pausanias VI, 19, 8 in dem Schatzhause der Metapontiner zu Olympia sich eine kostbar gearbeitete Statue des Endymion, des Stammvaters des Aetolos, befand.

Nicht weniger schwierig und mehrern Deutungen unterworfen ist die Legende der Münze selbst. Hören wir Letronne: „M. Millingen prend ΑΧΕΛΟΙΟ pour l'adjectif dérivé du nom du fleuve, et croit que l'inscription signifie Ἀχελῴου [ἀγῶνος] ἄθλον, „Prix des jeux d'Achelous." Ici deux difficultés se présentent. D'abord on peut dire qu'une petite pièce d'argent n'étoit pas un prix digne d'être offert dans des jeux solennels. Pourquoi pas, repond M. Millingen? Il est possible que cette pièce n'eût d'autre objet que de rappeller la victoire et que le prix fut autre que la pièce elle même. Mais quand elle aurait été l'unique prix du vainqueur, elle aurait bien pu lui suffire: l'honneur de triompher dans les jeux publics étoit tellement ambitionné, que les vainqueurs ne devaient pas attacher une grande importance à la valeur intrinsèque des prix: une couronne de laurier ou d'olivier leur suffisoit; pourquoi ne se seroient-ils pas contentés d'une pièce frappée par la ville même qui donnoit ces jeux? Rien n'empeche donc de croire que la médaille ait été frappée à l'occasion des jeux célebrés par Metaponta en l'honneur d'Achelous." Diese Ansicht würde ich gleich unterschreiben, wenn nicht die grammatische Erklärung der Worte Ἀχελῴου ἆθλον zu einem andern Sinne nöthigte. Sie können nichts anderes bedeuten, als „des Achelous (der in den Festkämpfen des Achelous errungene) Kampfpreis," woraus sich zugleich ergiebt, daß zwar die Münze allerdings an einen bei diesen Kämpfen errungenen Sieg erinnern sollte, nothwendig aber dem Sieger als Preis selbst ertheilt worden sey. Aehnliche Beispiele bieten viele Münzen von Syrakus dar, welche zugleich zu den schönsten dieser Stadt gerechnet werden müssen, auf welchen außer einem Sieger auf einem im Laufe begriffenen Viergespann, welcher von einer Siegesgöttin bekränzt wird, noch eine Panoplia abgebildet ist, mit der Aufschrift ΑΘΛΑ. Diese Münzen hatten sicher denselben Zweck und dieselbe Bedeutung wie die in Rede stehende Metapontische, und wenn Eckhel T. I. S. 245 seine Meinung dahin aussprechen zu müssen glaubt, daß jene Syrakusischen Münzen als Ehrenpreis solchen gegeben worden seyen, welche durch ihre Tapferkeit im Krieg sich eine Panoplia verdient hätten, so hat er dabei das Emblem eines Siegers auf dem Viergespann, welches das Hauptbild der Münze ausmacht, und die keinen Zweifel über die Bestimmung der Münze übrig lassende Legende zu wenig in Berücksichtigung gezogen. Auffallend ist jedoch allerdings, daß ein Preis dieser Art in einem Geldstücke bestand, und ich weiß von diesem Gebrauche kein anderes Beispiel nachzuweisen. Das Auffallende verschwindet aber, so bald man sich daran erinnert, daß erstens diese Art Münzen gewiß nicht zu den für Verkehr und Gebrauch im gewöhnlichen Leben bestimmten Geldsorten gehörte, sondern lediglich für den Zweck einer zu ertheilenden Ehrenbezeigung eben bei diesen Spielen geschlagen worden war *); ferner, daß

*) Stieglitz Archäologische Unterhaltungen. Th. II. S. 9 sagt: „Andere — waren Denkmünzen, die theils bei Je-

Digitized by Google

kein Sieger im Alterthum auf den realen Werth eines Kampfpreises irgend ein Gewicht legte, indem ja jeder öffentlich zugesprochene Preis dieser Art nur Symbol einer verdienten Ehre für ausgezeichnete Leistungen seyn sollte, und ja noch durch andere Einrichtungen dafür gesorgt war, die Verdienste eines Siegers öffentlich zu feiern.

(Der Beschluß folgt.)

---

sten, Spielen und andern feierlichen Gelegenheiten, theils als eine Belohnung vertheilt wurden.“

Paris den 9. Januar 1831.

Der Generaldirektor der Museen macht bekannt, daß auf Befehl des Königs die nächste Kunstausstellung am bevorstehenden ersten April in dem Louvre statt haben wird. Das königliche Museum wird, ohne alle Ausnahme, am 15. Februar behufs der Vorbereitungsarbeiten geschlossen, und von genanntem Tage an bis zum 15. März werden in dem Bureau der Direction des Museums täglich von 10 Uhr Morgens bis 4 Uhr Abends die für die Ausstellung eingesendete Kunstwerke in Empfang genommen. Die der Prüfung des Jury zu unterwerfenden Werke müssen noch vor dem 10. März beigebracht werden, da nach Verlauf dieses Termins dieselben nicht mehr zugelassen werden können. Desgleichen sind die Herrn Künstler eingeladen, vor dem ersten März eine kurze Anzeige der Werke einzusenden, deren Ausstellung sie beabsichtigen; und es wird hierbei bemerkt, daß wenn sie diesen Termin versäumen, die Angabe ihrer Werke im Kataloge nicht mehr Statt finden kann.

Bemerkungen über Kunst.

Im Gemeinen und Mittlern gibt die Bemühung besser aus, als im Höhern; darum trifft man dort die meisten Virtuosen. In allen Zweigen der Dicht- und bildenden Kunst haben die Genre-Meister die glänzendsten Siege errungen.

*

Wer wird zweifeln, daß der Kunst eine reinigende Kraft inwohne? Ist sie ja selbst ein gereinigtes Leben, concentrirt, erhöht. Wer in der Kunst lebt, der sucht sie im Leben geistig, ästhetisch, sittlich nachzuahmen. Von der Kunst lernt man Klarheit, Wirksamkeit, Objektivität, Ruhe, Fixirung des Blickes, Einheit und Styl des Lebens. Was die Menschen im Leben mit Antheil erfüllt, ergreift, trägt immer ein künstlerisches Moment in sich; und wenn wir uns selbst genügen, so ist unser Thun und Lassen, Geben und Aufnehmen ein künstlerisches, kunstgerechtes im höchsten Sinne.

Manche fehen die Welt für eine Schaubühne, die Menschen für ihr Publikum an, theilen sich eine Kriegs- oder Tugend-, Helden-, Liebhaber-, Bouffon- ꝛc. Rolle zu und geberden sich immer theatralisch. Das ist die Carrikatur der Sache und ein verfehlter Weg; die Wirklichkeit in die Kunst zu übersetzen, ist ein Bestreben, das nur dem geistig-sittlichen Geschmack gelingt.

*

Das große Publikum will zuweilen, zeitenweise seines Enthusiasmus loswerden, wie anderer Neigungen und Gelüste. Da es nun keine reine innere Anwandlungen hat, so nimmt es zu seinen Ergüssen die Veranlassung von gelegentlichen äussern Umständen, wo etwas Neues, Auffallendes, Berühmtes, zeitlich Interessantes, momentan oder epochenweise Erwartetes, Ersehntes in die Gegenwart einrückt. Es hierin hindern oder stören wollen, wäre eben so wenig rathsam, als bei einem Kranken das die Crisis herbeiführende Fieber unterbrechen.

ANZEIGE.

Den vielen An- und Aufforderungen zu entsprechen, habe ich mich entschlossen, das Ganze der bei mir gemachten Erfindung unter folgendem Titel herauszugeben:

Leptolithographie oder Kunst, auf Steine von 2 bis 6 Linien Dicke ohne Veränderung der Presse nach allen in der Lithographie bekannten Manieren zu drucken, nebst einer Abhandlung zur Kenntniss, Classificirung und Verwendung der Steine zu den verschiedenen Manieren, Angabe der Preise nach den Papier-Formaten und Qualitäten, des specifischen Gewichtes, auch der jetzigen Frachten nach den bedeutendsten Handels- und Seeplätzen. Mit einer Zugabe mehrerer, durch die Erfahrung bewährter Recepte zur Lithographie, als Präparate, Schreib- und Ueberdruck-Tinten, Kreiden, Druck-Farbe u. s. w. Nach Engelmann, Lacroix, Letronne, Pescheck, Selb, Sennefelder, van Hove, Weishaupt, u. a. m. Herausgegeben und verlegt von J. M. Beyer.

Diese Abhandlung befindet sich unter der Presse, und wird in 2 Monaten in gross 4. mit schönem allegorischem Umschlag, versiegelt, gegen Einsendung von 1 Louisd'or in Geld abgegeben.

Eichstätt im December 1830.

J. M. Beyer.

Digitized by Google

No. 17.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 1. März 1831.

Erörterungen zu den „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meißen nach Dresden und Prag von A. Hirt."

Unlängst erschienen Hrn. Hofr. Hirts Kunstbemerkungen, von welchen wir voraussetzen dürfen, daß sie vielen Kunstfreunden bekannt sind und denen, welche solche noch nicht gelesen haben, mehrfaches Vergnügen gewähren werden.

Nach dem der Verf. die Kunstwerke in Wittenberg und Meißen gewürdigt, verweilt er bei dem Museum in Dresden, die ihn veranlassen sich über die Geschichte der Malerei im Allgemeinen zu verbreiten, wodurch er sich wahrhaft Dank erworben hat, indem der Verf. die Fortschritte bis zum Gipfel und die Rückschritte bis zur Ausartung der Kunst, als einen Kreislauf und Lebensgang des Menschengeistes, in einer großen Periode, im Ganzen, eine Epoche aus der andern entwickelnd, darstellt.

Es ist dieß in unsrer Zeit um so schätzbarer, weil die meisten Kunstgeschichtsforscher den Zusammenhang über einer Menge von unabsehbaren Einzelnheiten aus den Augen zu verlieren in Gefahr kommen und die beliebt gewordene geographische Eintheilung der Schulen eine Verwirrung hervorgebracht hat, welche die Erkenntniß der Wechselwirkung, von Vorgängern, Zeitgenossen Nachfolgern und Zeitverhältnissen, sehr erschwert.

Wir hätten nur gewünscht, daß der Verf. sich nicht der durch Lanzi erst recht in Schwung gekommenen Ausdrücke: Eklektiker und Naturalisten, bedient hätte. Erstere sind nur solche, welche alles borgen und mit fremdem Gute zahlen, und Letztere würde man richtiger Wilde als Naturmenschen nennen.

Bei Betrachtung der Dresdner Antikensammlung theilt der Verf. die Bildwerke gleichsam in Kasten ein, was die Uebersicht sehr erleichtert und zu aufklärenden Vergleichungen von Gegenständen einer Klasse veranlaßt.

Prag gibt dem Verf. Gelegenheit zu trefflichen Bemerkungen über die Altargemälde in der St. Veits-Kirche, welche irrig für Werke des Hans Holbein, Correggio und Giulio Romano ausgegeben wurden. Der Verf. erkennt darinnen die Arbeiten des Bern. van Orley und Michael Coxcie. Herr H. Hirt reiht an die Beschauung eines Gemäldes, in der Gallerie des Fürsten Colloredo von R. Mengs, und zwar eines seiner vorzüglichsten Bilder, Betrachtungen nicht allein über diesen schätzbaren Meister, sondern auch über die Grundsätze, welche zu dessen Zeit unter den Künstlern herrschten, und entfaltet am Schlusse seine Ansichten in Betreff des Kunstschönen.

Dieses belehrende und anregende Buch berührte vielseitig die Dresdner Kunstfreunde und wenn man gewiß im Allgemeinen dem Verf. dankbare Anerkennung zollte, so veranlaßte manches Einzelne prüfende Betrachtungen, welche schriftlich, noch mehr aber mündlich abgehandelt wurden, als Hr. H. Hirt uns durch seinen Besuch, im Herbste verflossenen Jahres, erfreute.

Da aber Personen, welche Kunst oder Wissenschaft wahrhaft interessirt, sich im Gespräch nie erschöpfen und immer neue Aufschlüße geben, denn die lebendige Theilnahme könnte nur mit dem Leben selbst enden: so erbielten wir nach Hrn. H. Hirts Abreise, zu unserm großen Vergnügen, ein Schreiben von ihm, in welchem er sich nachträglich über mehrere Stellen seines Buchs erläuternd und neue Beweise hinzufügend, ausspricht. Zugleich gab Hr. H. Hirt die freundschaftliche Erlaubniß die Zusätze zu seinem Werke und einige Gegenbemerkungen hinsichtlich unserer Aeußerungen, durch den Druck mitzutheilen, welche über das Ganze und Einzelne Licht verbreiten.

Herr Hofrath Böttiger hat was sich aus diesem Schreiben auf Alterthumskunde bezieht, in sein Kunst-Notizenblatt aufgenommen und das auf Malerei bezügliche, mir überlassen. Ich glaube, daß solches den Kunstfreunden willkommen seyn wird und nicht vorenthalten werden darf, um so mehr, da der Verf. selbst die Mittheilung wünscht und uns zu weiterer Betrachtung auffordert.

Digitized by Google

Es sey mir daher vergönnt die Zusätze und Erörterungen des Verfassers mit Noten zu begleiten.

Quandt.

Ich gehe zu den Gemälden über, die ein anderer Dresdner Kunstfreund in mehreren Blättern einer andern gelehrten Zeitschrift — der Hallischen Literaturzeitung Nro. 152, 153 und 154 anzuzeigen übernommen hat. Diese Anzeige ist nicht nur nachsichtig; sie ist im größern Maße günstig, selbst in Dingen, wo ich zuerst Einspruch erwartete. Sie rühret von einem erfahrnen Kenner her, der uns eben jetzt mit einer deutschen Uebersetzung des ersten Bandes der Kunstgeschichte von Lanzi beschenkt*), und durch seine Vorrede und viele Zusätze gezeigt hat, daß er, unerachtet er den Nutzen des Werkes anerkennt, kein blinder Verehrer der Lanzischen Methode, die Kunstgeschichte zu schreiben, ist. Ich wünsche der Unternehmung guten Fortgang und die baldige Erscheinung des ganzen Werkes.

Ich gehe die vorliegende Anzeige mit der Feder in der Hand durch, bloß um dem Verfasser meine Achtung zu bezeigen, und mich mit demselben in einzelnen Dingen näher zu verständigen.

Seite 571 ist der Rec. der Meinung, ich hätte die Eintheilung der Kunstepochen von Lanzi beibehalten. Dieß ist aber nicht der Fall. Ich bin vielmehr der Meinung, daß nichts so sehr die Unfähigkeit des Lanzi, eine kritische Geschichte der Kunst zu schreiben erweiset, als seine unrichtige Bezeichnung der Epochen, und zweitens daß er seine Geschichte nicht nach Epochen, sondern nach den Landschaften zu schreiben gewählt hat, obwohl wir in manchen andern Beziehungen die Nützlichkeit des Werkes nicht läugnen wollen. — Lanzi macht zwischen Giotto, dem Schöpfer der neuern Kunst, und Leonardo da Vinci, dem Vollender derselben, keinen Abschnitt, sondern begreift die zwei Jahrhunderte vom Anfange des vierzehnten bis gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts unter Einer Epoche. Hiebei erfordert aber die geschichtliche Kunstbetrachtung eine wesentliche Trennung, und der lange Zeitraum eine Scheidung in zwei Epochen, nämlich die erste von Giotto bis Masaccio und Angelico von Fiesole im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, was ich die Anfangsepoche, oder die Giottoische der neueren Kunst nenne, weil während dieses Zeitraumes keine wesentliche Veränderung in dem Geist und in dem Betrieb der Kunst vorgieng und die Giottoische Verfahrungsweise dieselbe blieb.

In dem ersten Viertel des 15ten Jahrhunderts aber, besonders unter Masaccio und Angelico von Fiesole, gestalteten sich die Fortschritte und die Studien der Kunst ganz anders, und von diesen Meistern bis Leonardo da Vinci bildet sich ein neuer, der zweite Zeitraum, welchen ich die Entwicklungs- oder Bildungsepoche der neueren Kunst nenne. Schattengebung, Perspektive und Beleuchtung wurden jetzt die Studien, und damit ein besseres Ergreifen der Formen der Natur. Die Zeichnung der Figuren, ihre Stellungen und Bewegungen werden natürlicher; das Dargestellte belebt sich und erhält Geist und Bedeutung in der Handlung und in den Gesichtszügen. Landschaftliche und bauliche Hintergründe treten jetzt immer mehr an die Stelle der Goldgründe u. s. w. Man versucht jetzt das Studium des Nackten, theils nach der Natur, theils nach den Vorbildern des Alterthums, und später steigert sich dieses Studium mit der Beihülfe der Zergliederungskunst. Auf diese Weise hob sich die Kunstdarstellung in dieser wichtigen und großen Epoche, wozu die Technik des Oelmalens sich noch gesellte, herbeigerufen aus den Niederlanden, um das Colorit zu beleben.

Mit solchen Anstrengungen in der zweiten Epoche gelang es, daß am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts Männer entstanden wie Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Raphael, Tizian und Correggio, welche eine neue, die dritte, oder Vollendungsepoche der neuern Kunst bezeichnen. Jeder dieser Häupter hatte seine Schule und besonderen Nachahmer. Nichts änderte sich wesentlich in dem Studium und in der Manier der vier Hauptschulen, nur daß die Energie durch kraftlose Nachahmung sich immer mehr verlor, bis gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts neue Maximen und neue Weisen zu studiren entstanden. Dieß geschah durch die Eklektiker und die Naturalisten, welche eine neue, die vierte Epoche der neuern Kunst bildeten u. s. w.*) — Lanzi fehlte darin wesentlich, daß er zwischen die großen Meister des sechszehnten Jahrhunderts und die Eklektiker eine andere Epoche einflicken will. Aber eine neue Epoche kann nur durch eine veränderte Weise des Studiums und durch die Annahme neuer Maximen bezeichnet werden, nicht aber dadurch, daß die bestehenden mit geringerer Energie geübt wurden. Im Venezianischen, in der Lombardey, im Toskanischen und in Rom wurde bis gegen das Ende des Jahrhunderts noch anhaltend der individuelle Styl der Häupter der vier Grundschulen befolgt.

So viel über das Fehlerhafte der Eintheilung der

*) Der zweite Band ist so eben erschienen.

*) Ich habe in meiner Anzeige der Kunstbemerkungen des Hrn. H. Hirt in der Allg. Hallischen Literaturzeitg. dem Verf. nicht den Vorwurf machen wollen, als hätte er die ungenügende Lanzisse Kunstepocheneintheilung beibehalten, sondern vielmehr nur genommen, Hr. H. H. möchte die Lanzische Terminologie, welche einen unrichtigen Begriff vom Charakter der Kunstepochen gibt, verbessern und sich nicht der Worte: Eklektiker und Naturalisten, bedienen.

Digitized by Google

Epochen von Lanzi, wozu sich der andere Hauptfehler gesellte, daß er seine Malergeschichte nicht nach Epochen, sondern nach Landschaften schrieb. Dadurch ward er genöthigt, eine Menge Unterabtheilungen zu machen, und das schon manchmal Gesagte aufs neue zu wiederholen. So gieng der kritische Gesichtspunkt bei seiner Geschichte fast gänzlich verloren, und an dessen Stelle trat eine bloße Aufstellung von Namen nach den verschiedenen Landschaften. Doch hierüber hat der kenntnißreiche Recenzent selbst bereits treffliche Bemerkungen zur deutschen Ausgabe des Lanzi gemacht. —

Einzelnes:

Seite 570. Mir ist angenehm zu sehen, daß der Rec. mit den Werken des Friedrich Herlin bekannt ist. Indessen möchte man kaum zugeben, daß die Gesichtsbildungen in den Werken des Meisters zu Nördlingen seiner ausgeführt wären, als in dem Gemälde zu Meisen.

S. 573. Als die Niederländer in Raphaels Zeit nach Italien zu wandern anfiengen, gab es noch keine — weder politische, noch religiöse — Störung, und die Epochische Schule blühte noch herrlich fort. Welch' größerer Namen läßt sich nennen, als Quintin Metys? Auch haben Orley, Mabuse und Cozzie durch ihren Besuch in Italien nichts verloren, sondern erst die spätern, wie Hemskerk und andere, die sich mehr nach Michel Angelo richteten.

S. 574. Rec. lobt mit Recht die beiden Gemälde von Ercole Grandi in seiner ersten Manier, deren zu erwähnen ich vergaß. — Warum ich die Darstellung im Tempel eher von Bassiti halte, davon ist besonders Ursache die Art, wie das Architektonische gemalt ist, worin der Meister ausgezeichnet war. — Der Christus mit dem Namen Bellini läßt sich kaum dem Conegliano zuschreiben, der zwar in der Manier seines Meisters trefflich arbeitete.

S. 575. Der graue Ton in dem Portrait bezeichnet vorzüglich die Hand des Leonardo da Vinci. Das Bildniß des Kaufmanns Giese in der ehemalig Sollyschen Sammlung, was für Holbein gilt, ich aber von Quintin Metys halte, ist in Rücksicht der Vollendung allerdings dem Leonardischen sehr ähnlich, aber ganz verschieden im Ton. *)

S. 577. Das Leben des Correggio von Pungileoni, das erst kürzlich in meine Hände gefallen ist, ist ein Machwerk ohne alle Kritik, woraus auch nicht ein neues Datum zu notiren ist.

S. 578. Das Antike in der Gruppe des Marspas und Olympus darf bei Gorgione nicht befremden, wenn man bedenkt, wie früh man antike Werke in Venedig sammelte, und die Bildhauer allbort das Antike früher und vollkommener nachahmten, als die Toskanischen Bildner. *)

(Der Beschluß folgt.)

*) Bei ohnlängst wieder angestellter Betrachtung des Bildnisses des Kaufmanns Giese im Museum zu Berlin habe ich nunmehr zwar die Verschiedenheit der Malerei dieses Bildes von der des sogenannten Leonardischen Gemäldes in der Dresdner Gallerie eingesehen, obwohl ich dadurch noch nicht überzeugt worden bin, daß das Portrait in der Dresdner Gallerie ein Werk des Leonardo sey, so ganz vortrefflich solches auch immer ist.

*) Unter dem Namen Toskanische Schule versteht der Vf. wohl insbesondere die Florentiner, weil, wenn man die Pisaner nicht von den Toskanern aussonderte, Maler sich in der Florentiner Schule finden ließen, welche früher als Venetianer, Antiken zu Muster wählten.

Die zufällig erhaltenen antiken Bildwerke wirkten eher große Bildner als große Maler, und jene boten Muster und dem Alterthume gewann erst wohl später, am frühsten jedoch noch auf die Künstler im mittleren Italien, einen günstigen Einfluß hinsichtlich der Malerei. Diese mußte der ihr nahe stehenden, früher entwickelten Kunst der Bildnerei nachstreben und so scheint der Einfluß der antiken Bildwerke mehr mittelbar fördernd auf die Malerei gewirkt zu haben.

Squarcione und Mantegna zu Padua scheinen im obren Italien beinahe die einzigen zu seyn, in deren Werken man Spuren eines antiken Styls findet, indeß die übrigen Künstler, welche in der Sinnesweise des prachtliebenden Venedig und für dessen heiteres Volk malten, einer genußreichen Sinnlichkeit, und reizenden Naturlichkeit folgten.

Ueber eine Münze von Metapont.

(Beschluß.)

Wir nehmen also an, daß die Medaille wirklich als Kampfpreis gegeben worden, wobei sich die von Letronne und, wie es scheint, auch von Millingen gänzlich mit Stillschweigen übergangene Frage aufdringt, woher es gekommen, daß gerade Achelous Patron und Vorsteher gewisser in Metapont gefeierter Wettspiele geworden sey. Die Beantwortung derselben ist gleichfalls schwierig, ja vielleicht unmöglich. Jedoch kann die Vermuthung gewagt werden, daß diese Wettkämpfe vielleicht ein Erinnerungsfest an den Kampf gewesen sey, welchen Achelous mit dem Herakles, wenn auch unglücklich, doch ehrenvoll bestanden hatte *), und von welchem wir die schönen Erzählungen bei Sophokles Trach. 497 folg. und Ovidius Met. IX. init. haben. Die symbolische Beziehung der Metapontiner auf diesen Kampf ergiebt sich aus der Anwendung, welche sie von dem oben besprochenen Füllhorn

*) Achelous sagt von sich selbst bei Ovid. Met. IX, 5:

nec tam
turpe fuit vinci, quam contendisse decorum est:
magnaque dat nobis tanius solatia victor.

Digitized by Google

gemacht hatten. Daß aber Achelous wirklich für einen agonistischen Heros oder Schutzgott der Wettkämpfenden im Alterthume galt, kann aus einer Stelle des Philostratos Heroic. S. 678 (S. 51 ed. Boissonad.) erwiesen werden, welche hier vorzüglich Berücksichtigung verdient. Daselbst heißt es von dem Faustkämpfer Plutarchos: Οὗτος ἀνὼν τὴν δευτέραν Ὀλυμπιάδα ἐπὶ τοὺς ἄνδρας, ἱκετεύει τὸν Ἥρω χρῆσαι οἱ περὶ τῆς νίκης. Ὁ δὲ αὐτὸν κελεύει Ἀχελῴῳ ἀναγωνίῳ χρᾶσθαι . . . . . Ἡγωνίζετο μὲν ἐν Ὀλυμπίᾳ πρὸς Ἑρμαῖον τὸν Αἰγύπτιον τὴν περὶ τοῦ στεφάνου νίκην. Ἀπειρηκότες δὲ, ὁ μὲν ὑπὸ τραυμάτων, ὁ δὲ ὑπὸ δίψης (καὶ γὰρ ἀκμάζουσα μεσημβρία περὶ τὴν πυγμὴν ἐστήκει), ναῦλίν ἐς τὸ στάδιον καταβήναντες, καὶ διψῶν ὁ Πλούταρχος ἔσπασε τοῦ ὕδατος, ὃ ἀνειλήφει τὰ περὶ τοὺς πήχεσι κάδια, καὶ τὸν χρησμὸν ἐνθυμηθεὶς, ὡς μετὰ ταῦτα ἔρρωτο, ἐς Ἑάρτος ἄρμησε καὶ ἔτυχε τῆς νίκης *).

In dieser Stelle versteht man die Erwähnung des Achelous gemeiniglich so, daß dadurch nichts anderes als Wasser bezeichnet werde, in welcher Bedeutung allerdings Ἀχελῷος gefunden wird **). Dann würde freilich die Stelle gar keine Beziehung auf unsern Gegenstand haben. Aber man versteht so die Stelle nur halb, und hat unberücksichtigt gelassen, daß von einem Orakel die Rede ist, dessen Inhalt seiner Natur nach doppeltsinnig sein mußte. Hätte das Orakel enthalten, Plutarchos solle sich des Wassers bedienen, so begreift man nicht, warum der Name des Achelous zur figürlichen Bezeichnung desselben gewählt wurde. Ferner kann Ἀχελῷος (in der Bedeutung von Wasser) ἀναγώνιος nur ein Wasser bezeichnen, dessen man sich bei Wettkämpfen bediente. Was soll dies aber für ein Wasser sein? Das Orakel ist vielmehr so zu fassen: Plutarchos solle sich des Ἀχελῷος ἀναγώνιος als ὄρφος τοῦ ἀγῶνος (wie es der Scholiast richtig erklärt) bedienen, d. h. seine Hülfe von diesem Heros als Patron der Kampfspiele erwarten; unter dem Achelous verstand aber das Orakel nach jenem Sprachgebrauche Wasser. Faßt man die Stelle nicht so, dann hat das Beiwort ἀναγώνιος gar keinen Sinn mehr. Dieses Beiwort konnte aber dem Achelous richtig gegeben werden, da er in Metapont wenigstens, wie wir gesehen haben, wenn nicht auch sonst noch anderswo, als Vorsteher gewisser Kampfspiele verehrt ward. Ja, in dem Schatzhause der Megarer zu Olympia befanden sich nach Pausanias VI, 19, 9 als Weihgeschenke Figuren von Erzbernhols mit eingelegter Arbeit von Gold, den Kampf des Achelous und Heraties sammt der Deianira und andere Personen darstellend, sicher Weihgeschenke Olympischer Sieger aus Megara.

Friedrich Osann.

*) Diese Begebenheit hat den Charakter von so viel Alterthümlichem an sich, daß wir jeden Zweifel in Bezug auf die Aechtheit der Ueberlieferung im Allgemeinen zurückweisen müssen. Wenn sich aber in der Art der Ueberlieferung Ungereimtheiten finden, wie dies wirklich der Fall ist und gleich gezeigt werden wird, so mag dies vielmehr in der Verfälschung der Ueberlieferung oder in der falschen Auffassung des Schriftstellers selbst seinen Grund haben. Es ist zu verwundern, daß noch keiner der Ausleger die Ungereimtheit bemerkt hat, welche bei dieser Erzählung in dem Umstande liegt, daß das Faktum sich in der zweiten Olympiade ereignet haben soll. Mögen auch in später Zeit den Olympischen Spielen Nichtgriechen beigewohnt, ja an den Kämpfen selbst Theil genommen haben, so kann doch in der zweiten Olympiade davon noch keine Rede seyn. Einen andern Umstand haben schon frühere Gelehrte geltend gemacht. Corsini Diss. agonist. S. 137 bemerkt über den Inhalt unserer Stelle: „Loydius ad Dodwellum ideo id falsum asseruant, quod pugilatus Olympiade solum 25 usurpari coeperit. Fieri fortasse potest, ut in Philostrato vox, aut numerus alius exciderit; sed fieri etiam potest, ut Philostratus Oly. illam hic secundam vocaverit, in qua Plutarchus ipse, qui fortasse prius in pueris vicerat, iterum, vel secunda vice in viris coronam obtinuit.“ Dürften wir nun auch δευτέραν auf die zuletzt angegebene Weise rechtfertigen, so steht und die Erwähnung eines Aegyptischen Kämpfers immer noch im Wege, da das ganze Ereigniß, sobald es überhaupt für ein wirkliches genommen werden muß, gewiß in eine frühe Zeit gehört. An Verfälschung des Textes ist aber um so weniger zu denken, als einmal die Worte an sich klar und deutlich sind und ferner sich in den Handschriften auch nicht die leiseste Spur einer hier statt gefundenen Corruptel zeigt; daher wir das Jrrige in der Erzählung lieber dem Schriftsteller selbst zumessen, der bekanntlich in seinem ganzen Werke eben nicht die glänzendsten Beweise von Verstand und Kenntniß des Alterthums abgegeben hat.

**) Siehe die Ausleger zu dieser Stelle Schol. in Thierschii Act. Philol. Monac. I, 3. S. 330: κοινῶς δὲ τὸν ὕδωρ Ἀχελῷος καλεῖται.

Berichtigungen.

Zu die Nachträge zu Sittig's Verzeichnisse alter Künstler Nr. 83 und 84 des Kunstblatts 1830 haben sich mehrere Druckfehler eingeschlichen, von welchen die hauptsächlichsten namhaft gemacht werden müssen.

Seite 331 Spalte 1 Zeile 23 BRIGANTE, statt BRIGANTIE. Z. 26 ecil. statt ecil. Annect. Z. 6 guerst statt guoor. Z. 8 Vasileles statt Pasileles. Z. 10 Helcodoros statt Heliodoros. Sp. 2 Z. 9 similitudime statt similitudine. confideratium statt consideratum Z. 13 speciicm statt speciem. Z. 22. APXION statt APXIOY. S. 332 Sp. 1 Z. 24 oftin Tiberina de pressuros statt ostia Tiberina depressuros. S. 333 Sp. 1 Z. 27 Gregorias statt Gregorios. S. 334 Sp. 1 Z. 32 MVMDI statt MVNDI. S. 336 Sp. 1 Z. 25 Flumine statt flumine. Sp. 2 Z. 41 thes statt thes.

Digitized by Google

Nº. 18.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 3. März 1831.

Erörterungen
zu den
„Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meißen nach Dresden und Prag von A. Hirt."

(Beschluß.)

Man betrachte nur die beiden wundervollen Denkmäler von der Hand des Tullio Lombardo, *) beide in der Kirche S. Gio. e Paolo in Venedig, das eine des Andrea Vendramin im Chor und das andere des Gioanni Mocenigo am Haupteingange in die Kirche links. Es sind die beiden Denkmäler, wo sich unter allen Werken der neuen Sculptur die antike Nachahmung am vollkommensten ausspricht, und die ein Beweis sind, wie früh die venezianischen Künstler mit den Antiken bekannt waren. Auch in dem Hofe des Fondaco de Tedeschi habe ich Spuren von Malereyen des Giorgione gesehen, wozu ihm das Antike als Vorbild diente. Die Marmorgruppe des Marsyas und Olympus ist mehrmal vorhanden. Ob aber der venezianische Meister den Marmor oder einen Abguß vor sich hatte, muß dahin gestellt bleiben.

S. 579. Daß der Rec. in Hinsicht der so genannten tizianischen Venus meiner Meinung beitritt, so wie auch in Hinsicht der Venus von Palma Vecchio, beweiset für seine kritische Weise zu sehen.

S. 580. Zur Begründung der Ansicht, daß der sogenannte Bagnacavallo eine Arbeit des Fra Sebastian del Piombo sey, führte ich das Hauptwerk des Letzteren in Treviso an. Auch hätte ich noch, um die Manier dieses Meisters gehörig aufzufassen, auf zwei einzelne Figuren, einen nackten Sebastian, und den Apostel Bartholomäus in der Kirche S. Bartolommeo in Venedig, und dann auf ein Gemälde mit lebensgroßen Figuren, den Cardinal Ippolito Medici und den Maler selbst vorstellend, ehemals in der Gallerie Borghese in Rom, hinweisen können. Das vortreffliche Bild der heiligen Agata im Pitti zu Florenz ist dasjenige, was in der Schönheit des Tones am Wenigsten Aehnlichkeit mit dem warmen Colorit des Fra Sebastiano hat.

Ebenalda: was den Rubens betrifft, hatte ich keine Absicht, diesem manchmal von Kritikern verschmähten Meister weniger Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und in Wahrheit, indem ich die Worte, die ich über ihn vorbrachte, wiederlese, wüßte ich weder etwas beizusetzen, noch wegzunehmen, um das Wesen und den Geist dieses Meisters genauer zu charakterisiren.

S. 588. Der Rec. hat Recht, daß ich in Beziehung des Landschaftlichen unter den Italienern den Benozzo Gozzoli vorzugsweise hätte nennen sollen. Seine Hintergründe sind für die Zeit wahrhaft bewunderungswerth, aber wenn der Rec. glaubt, daß er im Landschaftlichen mit den großen Niederländern, den Brüdern van Eyck und Hemling zu vergleichen sey, so überschätzt er den Italiener sehr. Die beiden Eyck und Hemling sind bereits in der Luftperspektive und in dem Effekt so ausgezeichnet, daß kaum die besten unter den spätern über dieselben zu setzen sind. Wer sich der Landschaft der Eyck hinter den Einsiedlern, und des Sonnenaufganges im Bilde des Hemling zu Brügge, wo der große Christoph durch das Wasser schreitet, erinnert, wird kaum etwas Höheres zu nennen wissen. Dem Benozzo, so wie allen Italienern jener Zeit, fehlt es noch gar sehr an Ton und Luftperspektive.

Ebenalda: der Rec. hätte für die Bildnißmaler ein eigenes Fach gewünscht. Aber wie? — Sind die Figurenmaler jener Zeit nicht auch Porträtmaler? Und wie wenige giebt es, die ausschließlich sich dem Portrait wid-

*) Andrea Vendramin starb 1478. Die Abbildung seines Denkmals: Fabbriche di Venezia Vol. soc. Distrik. XXXIII. Au diesem Denkmal sind außer mehrern andern auch zwei Statuen, welche Adam und Eva vorstellen, die der Künstler mit seinem Namen Tullio Lombardo, bezeichnete. S. auch Storia della Scultura Vol. II. Pag. 164.

Tullio gehört also nicht unter die sehr frühen Bildner. Auch würde dieß hier nicht entscheiden wenn er auch früher gelebt und im antiken Styl gearbeitet hätte, weil er ein Bildner und kein Maler der venezianischen Schule war, von welcher hier die Rede ist.

Digitized by Google

meten, und von diesen die vornehmsten zu nennen (S. 92.) habe ich nicht vergessen.

S. 585. In Rücksicht der Antikensammlung fügt der Rec. nur beifällige Bemerkungen bei. Er meint aber in Hinsicht der Aufstellung, daß, da die Größe der Bilder nach den architektonischen Verhältnissen ursprünglich gemacht wurde, man auch jetzt noch das Aehnliche berücksichtigen sollte. Gewiß hat Rec. recht, wenn man nur den Effekt bei der Aufstellung beabsichtigt. Aber da mich aus den Denkmälern ein höherer Sinn anspricht, nämlich der der Belehrung; so kann ich auch nur jene Aufstellung der alten Marmorwerke als zweckmäßig ansehen, wo dieselben nach ihrem Inhalt und ihrer Bedeutung zusammengereiht sind: also große und kleine Statuen, Büsten und Fragmente, Rümpfe, Arme, Beine u. s. w., wie dieselben vorkommen, unter einander. Eine solche Anordnung werden decorirende Architekten am wenigsten gut heißen, aber sie ist unterrichtend. Der Geist des Alterthums spricht daraus am besten zu der Nachwelt.

S. 584. Daß in Oberitalien noch Werke von Thomas von Mutina vorkommen, wie der Rec. bemerkt, ist mir ganz unbekannt; auch daß der Maler manchmal auf seine Werke: S. Mutina: einschrieb. Gewiß ist, daß auf dem Gemälde in Wien, wie auf dem noch vorhandenen in Carlsstein der Name des Künstlers: Thomas de Mutina, sehr deutlich zu lesen ist. *)

S. 585. Von dem großen Gemälde am Hauptaltar in der Kirche St. Veit in Prag wird nur das Mittelbild dem Hans Holbein zugeschrieben, was ich aber alsobald als Bernard van Orley erkannte. Nur die beiden Flügelbilder waren mir räthselhaft, wovon das eine dem Correggio, und das andere dem Giulio Romano zugeschrieben ward. Nur das Verhältniß des Orley zu Corcie als Meister und Schüler, brachte mich darauf, daß die Flügel von Letzterem seyn möchten, wie die Geschichte es auch bestätigt hat. —

Eben allda: daß die Ideen des Rec. über Mengs (in der Vorrede zur Uebersetzung des Lanzi) so nahe mit den meinigen zusammentreffen, kann nicht anders als erfreulich für mich seyn.

S. 586. Nun noch ein Wort über meinen Prüfungssatz, worüber ich nicht recht weiß, ob der Rec. und ich uns deutlich verstehen. — Ich frage blos, was in den Werken der Kunst wohl gelungen und vollkommen, das ist: schön zu nennen sey; und ob es einen Prüfungssatz gebe, dieß Schöne in den Kunstprodukten zu erkennen und zu würdigen? — Hierauf antworte ich: allerdings, und zwar ist dieser allgemeine Grundsatz oder Prüfungssatz die Charakteristik, oder die individuelle Bedeutsamkeit. — Hier wird also nicht gefragt: ob der Gegenstand, den ein Künstler zu bearbeiten übernahm, an sich schön, oder häßlich, edel oder unedel sey; ob der Künstler das Ideal eines Achilles, oder das eines Thersites, eines Bacchus oder Silenus bearbeitete; sondern ob der Künstler seinen Gegenstand individuell bedeutsam, oder charakteristisch dargestellt habe. Hierauf hat der Künstler zu sehen, und gelingt ihm auf diese Weise seine Darstellung, so nennen wir dieselbe kunstschön. Dieses allgemeine Prüfungsprincip schöpfte ich aus der Betrachtung der Werke der Alten, so wie aus denen der vornehmsten Neuen. Auf dem Wege dieses Princips erfanden die Alten die mannigfaltigsten Charaktere ihrer Götter, Dämonen und Heroen; hiernach bildeten sie ihre historischen Gegenstände, die Bildnisse der Athleten und anderer berühmten Männer, so wie die Darstellung historischer Begebenheiten. — So giengen die Alten bey der Produktion ihrer Kunstwerke nur dem Charakteristischen nach, und je individuell bedeutsamer dieselben ausfielen, für desto gelungener, vollkommener und schöner wurden sie gehalten. Das Kunstschöne bestand in der wahren und vollendeten Charakterisirung des Gegenstandes. Daher entstanden die hohen und schönen Ideale der Götter, daher die mannichfaltigen Idealcharaktere der Dämonen, wie ich dieselben in den zwey Heften meines mythologischen Bilderbuches aufzustellen mich bemühte. —

Mit den Ansichten der neuern Philosophie über das Schöne hat das Kunstschöne, von dem ich spreche, nichts zu thun — und wenn der Rec. seine philosophische Aesthetik auf einen Augenblick vergessen will, so wird er als ein Kunstkenner leicht erfassen, auf welche Weise ich meinen allgemeinen Prüfungssatz verstanden wissen will und ich müßte mich täuschen, wenn sein geläuterter Kunstsinn meinen Ansichten nicht beytreten sollte. *)

A. Hirt.

den 6. September 1850.

*) Daß es in Oberitalien und zwar in Treviso in einem Benediktiner-Kloster viele Malereien von Thomas de Mutina gibt, bezeugt d'Agincourt, Histoire de l'art par les Monumens. Tome II. Peinture. Pag. 117.

Was die Weise betrifft, wie Thomas de Mutina seinen Namen schrieb, so muß ich bemerken: daß ich seine Namensunterschrift von einem Gemälde in der Wiener Gallerie genau copirte, will jedoch bekennen, daß jenes, einem S ähnliche Zeichen vielleicht nur eine Verzierung ist, welche der Maler zwischen seinem und seiner Geburtsstadt Namen setzte.

*) Herr Hofr. Hirt fordert mich auf, seiner Erklärung über das, was er kunstschön nennt, beizutreten. Ich kann nur bedingt zugeben, daß das Schöne in der Kunst auf dem Charakteristischen beruhe, denn die Idee Schönheit schließt Vieles aus, was charakteristisch ist, dahingegen ist das Schöne gewiß nie ohne Charakter. Vieles ist also charakteristisch ohne schön zu seyn. Z. B. ein Bild von Adrian Ostade, welches durch Alter, Dürftig-

Digitized by Google

teit, oder Unzucht des Climas entstellte menschliche Gestalten zeigt, ist gewiß sehr charakteristisch, aber nicht schön. Man muß ein solches Bild gelungen, vollkommen und trefflich, jedoch nicht schön nennen und ich glaube es ist dann nicht wenig gelobt, wenn man jene Eigenschaften ihm zugesteht.

Wenn das, was der Vf. kunstschön nennt, unbedingt schön wäre, Allgemein und ohne Beziehung auf etwas anderes für schön anerkannt werden müßte, wie das wahrhaft Schöne es von einen Jeden Gemüth fordern kann, so hätte der Herr Vf. nicht nöthig gehabt das Wort: Kunst als Bedingung hinzuzufügen. Es ist dieß schon ein versteckstes Bekenntniß, daß er nur ein bedingtes, auf Kunst bezogenes, die Geschicklichkeit des Künstlers oder die Uebereinstimmung des Bildes mit einem realen Gegenstande berücksichtigendes Wohlgefallen meint.

Ich glaube, es sey besser das Prädikat: schön, für Dinge aufzusparen, welche ohne anderweite Beziehung und Bedingung darum wohlgefallen, weil in ihrer Erscheinung sich darstellt, was wir, zu Folge der dem Menschengeiste eingeborenen Urbilder der Dinge, wahrzunehmen innigst verlangen.

Erscheint uns nun in Natur oder Kunst etwas, das mit dem Urbilde (Idee) in uns übereinstimmt, so fühlen wir eine Freudigkeit des Gemüths und nennen den sinnlich wahrgenommenen Gegenstand schön, der in uns das Bewußtseyn des Urbildlichschönen weckte. Jeder einzelne Gegenstand hat aber wieder seinen eigenthümlichen Charakter, wodurch er sich vor den andern Dingen seiner Gattung unterscheidet, und dieser Charakter muß dann doch so seyn, daß er nicht mit dem Ideale (Urbilde) der Gattung in Widerspruch steht.

Läugnet man die urbildliche Kraft des Geistes, so können wir sie freilich keinem beweisen, der sie nicht in sich selbst gewahr wird. Ein solcher Läugner würde sich aber auch alles Urtheils über Schönheit begeben müssen, denn das Schöne wäre für ihn nur eine Sache des Geschmacks, ein zu Folge einer Uebereinkunft für wohlgefällig angenommenes Ding.

Es wäre ein schlimmes Zeichen, wenn das Kunstschöne mit dem Aesthetischschönen nichts zu thun hätte, denn dann beruhte das Wohlgefallen an jenem auf einer willkührlichen Uebereinkunft, es könnte keinen Anspruch auf allgemeines Wohlgefallen machen, sondern blos dem Künstler oder Kunstkenner gefallen. Kunstwerke, welche aber blos den Künstlern und Kennern gefallen können, sind trefflich, meisterhaft, täuschend, vollendet, oder wie man will und nach dem sie es verdienen, nur nicht schön zu nennen.

So ist es auch mit dem Charakteristischen, welches nur dann schön ist, wenn zwischen ihm und dem Urbilde eine Uebereinstimmung statt findet, wenn das Besondere dem Allgemeinen gleicht.

Jene Idealcharaktere, wie sie der Vf. in seinem mythologischen Bilderbuche aufstellt, sind nicht blos kunstschön, wie er es nennt, sondern wahrhaft schön, denn es sind auch der allgemeinen und höheren Idee der Menschheit abgeleitete Begriffe, welche daher immer Wohlgefallen erregen müssen, dem urbildlichen Ursprung nicht verläugnen und und das Allgemeine im Besondern um so näher bringen und anschaulicher machen, je bestimmter, also charakteristischer, und je übereinstimmender diese Charaktere mit der Idee Sachheit sind.

Das Ideale wird auf diesem Wege ein Reales.

Wir brauchen also die Aesthetik nicht auf Augenblicke zu vergessen, um das Charakteristische, wenn es mit dem Idealen sich verträgt, schön zu finden, denn es ist schön, wenn es mit den ästhetischen Forderungen übereinstimmt; wir können aber nicht alles was charakteristisch ist und blos weil es charakteristisch ist, für schön anerkennen.

Dieß ist was wir dem Vf. zugeben können, und wir hoffen, daß wir uns so deutlich und genügend erklärt haben, als es in der Kürze möglich ist.

Quandt.

Arabeske.

Randzeichnungen zu Göthes Balladen und Romanzen von Eugen Neuenther. Viertes Heft. Stuttgart, Tübingen und München in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Mit diesem Heft schließt sich der Kranz der von Hrn. Neuenther ausgesuchten Göthischen Lieder. Was bereits von der ganzen Sammlung gesagt ist, gilt auch, und vorzugsweise von diesem Heft. Der Künstler gebietet mit Leichtigkeit über den mannichfaltigsten Stoff, treu dem System, das er sich geschaffen, und geleitet von einer heitern, launigen Phantasie, die, wenn sie sich eben so in die Höhe schwingt und in die Tiefe bildet, als sie sich horizontal über die Natur verbreitet, dem Humor in der bildenden Kunst das Feld bereiten ja gewinnen kann. Doch hier läßt sich nichts lehren. Getrieben verfolgt jeder Genius die nicht von Menschen vorgezeichnete Bahn.

Das Titelblatt rechtfertigt die früher ausgesprochene Ansicht, daß die vier Hefte mit den vier Lebensstufen parallel gehen sollen. Hier ist das Alter, und zwar das Großalter dargestellt: Enkel werden von den Aeltern zu den Großältern geführt; der Gedanke ist deutlich: nicht der Tod folgt dem Alter auf der Ferse, sondern neues Leben, und in ewiger Verkettung greifen Wurzel, Blüthe und Saamen in einander um der Natur ihre Unsterblichkeit zu sichern. Es möchte dieß Blatt wohl den Dichter-Greis an die Worte erinnern, die er einem jüngern Freund, der an der Flamme seiner Dichtkunst die eigne entzündet, in die Briefstasche geschrieben, und worin er die Freude über das nachsprossende poetische Leben mit inniger Wärme aussprecht.

An Liedern enthält dieses Heft: Wirkung in die Ferne; die Spinnerin; Vanitas, vanitatum vanitas; Adler und Taube; der Junggesell und der Mühlbach; der Schatzgräber. Am wenigsten Stoff scheint dem Künstler die Fabel vom Adler und der Taube geboten zu haben: das geht nicht wohl — Waldgrund als Randzeichnung, und nun doch Nebensache, da es sich um ein Paar Vögel handelt, von denen der eine kaum herauszufinden. Es ist,

Digitized by Google

als verschmähe diese Kunst-Gattung zu festen Grund und Boden, als müsse sich der Componist hüten, daß er die Melodie dem Text nicht vergrabe, statt begleite. Auch eignet sich nicht alles zur Musik, was in Versen geschrieben ist, und gewiß stehen, wie schon früher erwähnt, in der Musik die Gesetze für solche Randzeichnungen. Deßhalb befriedigt auch die erstgenannte Erzählung — Wirkung in die Ferne — nur zum Theil; Scenen im engeren Sinne gehören nicht dahin, sie sind schon im Liede. Vortrefflich ist die Aufgabe bei der Spinnerin gelöst; das streift immer in die Gedankenwelt zwischen den Zeilen, ja sogar über den Endreim hinaus. Allein das Lied gehört zu denen, die eher in traurtger Weise gesungen werden sollten, und das in solcher sehr oft gesungen worden ist.

Ganz und gar aber in seinem und dem wahren poetischen Element ist Hr. Neureuther in dem Liede Vanitas! Das ganz leere ausgeblasene Leben, das sich aber doch noch, wenn auch auf hölzernem Bein, für die Freude aufrecht erhält, ist mit unglaublicher Lust, Laune, Ironie und seinem Witze meisterhaft dargestellt. Ein Blumen-Kranz umgiebt das fröhliche Trinklied, aus jeder Blume wächst ein Trinker hervor, jeder hat seine Sache auf etwas anderes gestellt, und keiner kann stehen, als der, der auf Nichts sie gestellt. Die absolute Vanitas konnte nicht besser accompagnirt werden, als durch die leeren Geschöpfe, die Affen, deren vielfache Geschäftigkeit in tausend Bewegungen immer nichts sagen will, als hohle Nachahmung des Gesehenen. Hier greifen sie vortrefflich in die klingenden Saiten, da an harmonischer Musik den Trinkern bei der „letzten Neige“ Führer der großen Trommel seinen Takt auf seines Nachbars Kopf und der Flötenbläser verläßt seinen Posten, während der Baß sein Instrument mit dem Bügel streicht. Ein anderer dagegen träufelt Wein in das ausgeleerte Glas; das volle wird dem weggenommen, der auf Geld und Gut seine Sache stellt; dürstet einer nach Ruhm und Ehr, so umschwärmen ihn die recensirenden Schmeißmücken und der Affe zeigt seinem tief ernsten Blick den Rücken und was drunter ist; gehts aber auf die Neige, so hält ihn eine alte Aeffin am Bandel daß er nicht zu seinen lustigen Brüdern hinabsinke.

Bei dem Junggesell und Mühlbach zeigt vorzüglich das Nebenblatt mit seiner Landschaft, wie rein in des Künstlers Seele die Anklänge der Natur wiedertönen, und das Verschwinden des Bächleins in einem Blumenkelch ist ein zarter Gedanke, um den ihn jeder — Musiker beneiden könnte.

Durchblättert man nun die ganze Sammlung, so giebt Einem jedes Blatt neue Freuden, und ein Jeder wird etwas darin finden, das ihn ergötze. Für die Kunst selbst aber ist damit noch mehr gewonnen, ein ganzes unabsehbares fruchtbares Feld; und es kommt nur auf die Arbeiter in diesem Weinberg an, ob wir der süßen Früchte noch mehr genießen sollen. ef.

Paris.

Der Minister des Innern hat zu dem Beginne der Arbeiten für die seit längerer Zeit beabsichtigte Aufführung eines Saales, der lediglich für die wöchentlichen Sitzungen der vier Akademien bestimmt seyn soll, seine Vollmacht ertheilt. Der Plan dazu ist von Hrn. Vaudoyer. Der Saal wird im Innern des Palais des Instituts in der Straße Mazarine errichtet werden, wo er die zweite und dritte Etage einnehmen soll.

Rußland.

Eine Subscription, welche zur Errichtung eines Monumentes für den berühmten russischen Dichter Lomonossow eröffnet worden ist, hat 50,000 Rubel eingetragen, die Aufführung des Monuments ist Hrn. Martos, einem russischen Künstler anvertraut. Es wird aus zwei Figuren bestehen, deren größere, von kolossalem Verhältniß, den Lomonossow in einem Augenblick poetischer Begeisterung vorstellt. Sein rechter Arm ist ausgestreckt, seine linke Hand hält eine Harfe, die von einem Genius gestützt wird. Der Dichter ist halb bekleidet und steht auf einer Halbkugel, auf welcher man den nördlichen Theil des europäischen Rußlands und den Namen des Geburtsort des Dichters sieht.

Das Ganze, welches die Halbkugel ungerechnet, etwas über zwei Metres Höhe beträgt, soll in Bronze ausgeführt werden.

Bemerkungen über Kunst.

Unwissende Talentlosigkeit hat der Kunst weniger geschadet, als dünkelhafte Anmaßung. Jene hält zurück und sucht nur das Bessere nachzustümpern; sie ist absolut mittelmäßig; — diese rivalisirt aber mit dem Besten und sucht Ehre und Lohn durch trügliches Schimmer, durch Verführung und Geschmacksverderb zu erlangen.

Nur in der Liebe spricht die Wahrheit. Wer lieblos spricht, urtheilt falsch. „Liebendes Irren ist wahrer als lieblos treffende Wahrheit.“

Digitized by Google

N°. 19.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 8. März 1831.

Ueber die Darstellung des Teufels in der Malerei.

Ein Beitrag zu der Lehre von der künstlerischen Auffassung.

Zu den Gegenständen der künstlerischen Auffassung, welche bis jetzt am meisten verfehlt worden sind, gehört die bildliche Darstellung der Gottheit und die Darstellung des Bösen, namentlich in der christlichen Malerei. Die Idee der Gottheit und des Bösen gehören beide dem religiösen Gebiete an, auf dem die Kunst immer ihre würdigsten Triumphe feyerte, und es läßt sich auch keineswegs behaupten, daß die bildliche Darstellung dieser Ideen das Kunstvermögen der Malerei überschreite. Denn wer will die Schranken bestimmen, welche dem menschlichen Geiste bei seinem Fluge in die höchsten Regionen gestellt sind? Haben auch tausend und aber tausend Künstler die Aufgabe nicht zu lösen vermocht; warum sollte man da, wo schon so viel des Großen und Erhabenen gelungen, zweifeln, daß es nicht endlich einem gelingen würde, ihre Lösung uns würdig vorzuführen? Wie sie zu lösen ist, darüber lassen sich natürlich keine bestimmten Regeln geben, weil hier allein der begeisterte Künstler entscheidet und die Schranke einer solchen Begeisterung niemand ermessen, noch weniger also begränzen kann; allein zur leichtern Lösung derselben kann es beitragen, auf das Verfehlte der bisherigen Darstellungen aufmerksam zu machen und die Quellen nachzuweisen, aus welchen der Künstler eine richtigere Auffassung zu schöpfen vermag.

Da die bildliche Darstellung der Gottheit schon mehreremal kritische Beleuchtungen erfahren hat, eine Prüfung der bildlichen Darstellung des Bösen aber uns zur Zeit noch nicht vorgekommen ist, so dürfte es nicht unangemessen seyn, die Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand zu lenken, da er meistentheils vorzugsweise verfehlt aufgefaßt und der Kunst dennoch unentbehrlich ist, wie die so häufigen Vorstellungen desselben beweisen. Denn so wie kein Gemälde ohne Licht und Schatten bestehen kann, so vermag auch die Kunst nicht, ja kaum ein einzelnes Kunstwerk ohne einen Zusatz von Wehe und Traurigkeit zu bestehen. Trägt doch selbst die höchste Freude schon durch ihre Vergänglichkeit den Keim zu Schmerz und Traurigkeit in sich. Insofern also die Kunst mit ihren Schöpfungen sich vorzüglich dem Himmel zuwendet, mußte sie schon um des Gegensatzes willen auch die Hölle in den Kreis ihrer Gegenstände ziehen und diese räthselhaften Gebiete mit den Gestalten bevölkern, zu welchen Sage, Volksglauben und Religionsgeschichte den willkommenen Stoff darbieten.

Der Volksglaube der Juden, auf welchen der der Christen sich stützt, betrachtet die Hölle als ein Reich der ewigen Qual und Pein, beherrscht von einem obersten bösen Geiste und seinen Dienern, als den Aufenthaltsort der von der göttlichen Gerechtigkeit zu ewigen Strafen Verdammten, durch eine unübersteigliche Kluft ganz vom Himmel geschieden. Er unterscheidet also das oberste Haupt der Hölle und seine Diener, die er als Vollstrecker der göttlichen Strafen betrachtet, von den in der Hölle zu ewiger Qual Verdammten, welche sich in der Gewalt jener Vollstrecker befinden. Von den Qualen, welche sie den Verdammten anthun, hatte man anfangs keine bestimmten Vorstellungen: erst im Laufe der Zeit, vielleicht im Interesse der Römischen Kirche, bildete sich der Glaube an Martern und Plagen des Leibes, in feurigen Schwefelpfühlen, in Flammenmeeren und dergleichen aus, weil auf den rohen Haufen von jeher die sinnlichen Schmerzen ein größeres Gewicht ausübten, als der höhere geistige Schmerz. Der Volksglaube ist die Mutter der Poesie und wird durch sie weiter ausgebildet: aus ihr geht er in die bildende Kunst über, deren nächste Quelle stets die Poesie ist, und so wurden für Darstellungen der Verdammten in der Hölle, Martern und Plagen des Körpers in Schwefelpfühlen und Feuermeeren beinahe der feststehende Typus.

Von der Person und dem Wesen des Höllenfürsten und seinen Gehülfen hatte der Volksglaube anfangs ebenfalls nur eine sehr dunkle Idee, fast ohne Gestalt und Form; er war der Vollstrecker der göttlichen Strafen und das Werkzeug des göttlichen Zornes. Erst als in das Judenthum indische und persische Religionsbegriffe eindrangen, welche den Glauben an einen steten Kampf des Lich-

Digitized by Google

tes oder des Guten mit der Finsterniß oder dem Bösen, beide in Ormuzd und Ahriman repräsentirt, als Enträthselung des Ursprungs des Bösen ausgebildet hatten, erhielt auch der Oberste der Hölle den Character und das bestimmte Bild eines bösen Wesens, und ward als der Vater und Anstifter alles Bösen gedacht, das dem Gedeihen des Guten überall in den Weg zu treten und es zu verhindern sucht. Auf diese Idee eines vollendet bösen, von dem Guten geschiedenen oder ihm stets feindlichen Wesens stützte sich auch in der Folge der Glaube der Christen, nur daß, ungeachtet aller der Schrecken, womit die Phantasie ihn umkleidete, sich doch zeitig ihm ein komisches Element, der Glaube an eine Art lächerlicher Schalkhaftigkeit, welche nie ihr Ziel erreicht, des Guten Herr zu werden, beimischte. Die überzeugendsten Spuren von dieser Auffassung des bösen Wesens finden sich in den alten religiösen Dramen der christlichen Kirche, aus denen sich später das heutige Schauspiel selbst entwickelte. Unstreitig aus einer tiefen und richtigen Einsicht in das Wesen des Glaubens an einen ewigen Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen, kamen in diesen Dramen zwei Richtungen zum Vorschein, eine tragische und eine komische. Als die Erstere erschien das Leiden und Sterben des Heilandes selbst, als das höchste tragische Moment, über welches hinaus kein schmerzlicheres gedacht werden konnte, zugleich aber auch als höchster Triumph der Tugend; als die Letztere das fruchtlose aber dennoch nie endende Kämpfen des Bösen gegen das heilige Erlösungswerk; weil ein Kampf, der gleich von Anfang an als ein fruchtloser sich ankündigt, dem keine Hoffnung des Sieges zur Seite steht, schon in sich den Keim des Lächerlichen trägt, wie denn vom Erhabenen zum Lächerlichen ja überhaupt nur ein Schritt ist. So war mithin in diesen Dramen die äußere Erscheinung des Teufels fast immer mehr lächerlich als Grausen erweckend, obgleich man ihn keineswegs für etwas Geringfügiges oder Verächtliches ansah. Aus ihm ging sodann diese Auffassung in die bildende Kunst, ja selbst in die Sprache über, indem die Benennen eines armen und dummen Teufels, welche die Sprache des gemeinen Lebens dem Höllenfürsten im sonderbaren Gegensatze mit dem Glauben an seine furchtbare Macht und die Schrecken, welche seine Existenz umgeben, so häufig beilegt, lediglich jenen religiösen Dramen ihren Ursprung verdanken, weil in ihnen der Teufel immer derjenige war, welcher durch alle seine Anstrengungen gegen die Rathschlüsse Gottes nichts auszurichten vermochte, gewöhnlich die meisten Schläge bekam, durch die Kraft der Erlösung um die Seele des Sünders geprellt wurde und so wider seinen Willen dazu beitragen mußte, die göttliche Macht, Hoheit und Erbarmung nur in ein desto glänzenderes Licht zu stellen.

Als die Philosophie den Begriff des absoluten Bösen demnächst ausbildete gaben die Künstler zwar die blos lächerliche Auffassung der Teufelsidee in etwas auf: sie suchten aber das durchaus Böse auch ihrerseits dadurch zur Anschauung zu bringen, daß sie auf den Teufel die höchstmöglich körperliche Mißgestalt und Häßlichkeit häuften, und bei Darstellung desselben sogar das fabelhafte Gebiet der Thierheit von Drachen, Salamandern, Kröten und andern Gewürmern mit zu Hülfe nahmen. In dieser Auffassungsweise der Künstler wurden also für die bildlichen Darstellungen des Teufels und der Hölle körperliche verthierte Häßlichkeit und Monstrosität in der höchsten Potenz, ein Schwefelpfuhl oder ein Flammenmeer mit einer Gallerie der ausgesuchtesten und raffinirtesten Martern des Körpers, feststehendes Prinzip; — und hier allein ist die Lösung des Räthsels zu suchen, daß in den meisten Fällen Darstellungen aus diesem Gebiete, statt Grauen oder Furcht zu erregen Lachen oder Ekel hervorbringen, folglich ihren Zweck verfehlen.

Denn forschen wir nach dem Zwecke dieser Darstellungen, so kann dem Künstler hier fast kein anderer vorschweben, als entweder Schauder, Grauen und Entsetzen zu erregen, oder durch den Contrast die Seligkeit des Himmels, wonach die Sehnsucht dem menschlichen Gemüthe so tief innwohnt, um so mehr zu heben, oder endlich das Böse in seiner ganzen Häßlichkeit zur bildlichen Anschauung zu bringen. Die ersteren Ansichten liegen besonders den Darstellungen der Hölle als eines Ganzen zum Grunde; die letzteren den Darstellungen des obersten bösen Wesens, oder wie wir dasselbe der Kürze halber nennen wollen, des Teufels, an und für sich.

In dieser letzteren Hinsicht wird die bildliche Darstellung durch Beimischung eines komischen Elements ganz verfehlt. Denn was die Dichtkunst im Fortschreiten der Handlung zu erreichen vermag, kann von der auf den Moment beschränkten Malerei niemals erreicht werden. Sie vermag nicht, wie die Dichtkunst, den komischen Moment in der Folge tief tragisch zu modifiziren: jede Beimischung vom Komischen wird daher als lächerliches oder lachenerregendes Element in der Darstellung immer vorwalten und den Eindruck des Grauens und Entsetzens aufheben oder vernichten, und dieß um so mehr, je weniger an und für sich die Sache, ihres tiefen Ernstes halber, zur komischen Auffassung geeignet ist, letztere daher besonders übertrieben werden muß.

Wird der Gegenstand aber von dem Künstler durchaus ernst aufgefaßt, so verfehlt die Darstellung körperlicher Häßlichkeit und Mißgestalt in der Regel ihren Zweck, das Böse in seiner ganzen Scheußlichkeit zur Anschauung zu bringen, darum, weil in der körperlichen Häßlichkeit an und für sich, z. B. in dem Zwerge, lächer-

Digitized by Google

liche Elemente enthalten ſind, und körperliche Häßlichkeit eher Mitleiden, Grauen und Entſetzen aber nur dann erweckt, wenn ſie als geiſtige Häßlichkeit zugleich ſich mit ankündigt. Denken wir uns alſo z. B. eine Darſtellung des Judas Iſchariotb, des Jüngers, welcher den Herrn verrieth: rothes Haar und rothe Augen, kurz die größtmögliche körperliche Häßlichkeit, würden ganz ihren Zweck verfehlen, wenn uns nicht ſeine verruchte That bekannt wäre, folglich die Seele des Beſchauers nicht ſogleich dieſe Unthat mit ſeiner äußeren Erſcheinung combinirte und ſo die äußere Häßlichkeit als Abdruck und Spiegel der Innern gerechtfertigt fände. Der Künſtler vermag alſo allein hier ſeinen Zweck zu erreichen, wenn er mit der äußern Häßlichkeit zugleich eine innere in Verbindung zu ſetzen vermag, die bei dem Beſchauer entweder als bekannt vorausgeſetzt werden darf, oder durch die Darſtellung ſelbſt ſofort deutlich gemacht wird; kurz wenn er die äußere Häßlichkeit durch die innere rechtfertigt, an ſeine Darſtellung des Böſen eine ſpezielle böſe That oder das Bewußtſeyn derſelben knüpft. Es kann dem Künſtler hier nicht ſchwer werden, ſpezielle Züge teufliſcher Bosheit zu erfinden und mit dem Bilde des Teufels in Verbindung zu bringen, dadurch aber ihn aus der bisherigen zu allgemeinen und blos äußerlichen Auffaſſung, welcher die Motivirung des teufliſchen Innern fehlt, heraus zu heben.

Eine fernere Abſicht des Künſtlers kann ſeyn, durch Darſtellung des Contraſtes zwiſchen Himmel und Hölle die Seligkeit des erſteren um ſo mehr zu ſteigern, und dieſe Abſicht liegt, wie ſchon gedacht, denjenigen Darſtellungen zum Grunde, wo die Hölle als ein Ganzes aufgefaßt worden iſt. Aber auch hier muß die bisherige Auffaſſungsweiſe ganz ihren Zweck, Grauen und Schauder hervorzubringen, verfehlen. Wir ſehen in den meiſten bekannten Darſtellungen der Hölle Maſſen von nackten Geſtalten mit verzerrten Geſichtern, von unförmlichen ſcheußlichen Dämonen mit glühenden Haken und Gabeln in Flammenpfühle gezerrt, ohne ihre Verbrechen oder ihre Unthaten zu kennen oder angedeutet zu finden, folglich ohne die Gerechtigkeit ihrer Verdammniß nöthigen zu können: wir ſehen Alle demſelben Elemente, derſelben Strafe entgegen eilen, und überall tritt uns auf eine empörende, jedes ſittliche Gefühl anwidernde Weiſe ein henkermäßiges Stoßen und Martern des Leibes entgegen, obgleich wir ſchon hier auf Erden ſo oft den Beweis erhalten, wie leicht geiſtige Kraft ſich über körperliche Schmerzen zu erheben und dieſe unwirkſam zu machen vermag, und ganz im Gegenſatze mit dem richtigeren Gefühle, welches die griechiſchen Dichter und Künſtler leitete, welche z. B. in den Qualen der ewig in ein bodenloſes Faß ſchöpfenden Danaiden mehr das geiſtige Weh zur Anſchauung brachten. Körperliches Weh und Schmerz iſt aber überhaupt nur in ſofern ein würdiger und geeigneter Gegenſtand für die Kunſt, als er geiſtig verklärt wird, oder der geiſtige Schmerz ihn gleichſam überragt. So wie der Schmerz des Apoſtel Petrus über die Verleugnung des Heilandes gewiß ein viel höherer und edlerer war als der, den er bei ſeiner Hinrichtung am umgekehrten Kreuze empfand; ſo iſt unſtreitig auch erſterer ein für Kunſtdarſtellungen mehr geeigneter und ihrer würdiger Gegenſtand, als die letztere, und man kann deßhalb Rubens nur bedauern, daß er ſo wenig Einſicht in das eigentliche Weſen ſeiner Kunſt beſaß, als er ſein Talent einem ſo ungeeigneten Gegenſtande weihte, wie eine umgekehrte Kreuzigung iſt, hat er auch übrigens die Aufgabe noch ſo anatomiſch treu gelöſt. In der ſchönen Gruppe der Niobe, die wie ein geiſtreicher Schriftſteller im vorjährigen 58ſten Kunſtblatte bemerkt, nicht ohne die Gegenwart der göttlichen Geſchwiſter gedacht werden kann, liegt das Ergreifende nicht in dem körperlichen Schmerze der von den Pfeilen des Sonnengottes getroffenen Geſchwiſter, ſondern in dem geiſtigen Wehe, welches durch das Zerreißen ſo ſchöner und beglückender Familienbande und das Zerknicken dieſer Hoffnungen hervorgebracht wird. Ebenſo iſt im Laokoon nicht der Schmerz des Schlangenbiſſes das Ergreifende und Erhabene der Gruppe, ſondern der Schmerz des Vaters über das Schickſal ſeiner Söhne und die vergebliche Angſt der letzteren, ſich und den Vater von den Umgebeuern zu befreien, von denen ſie umſchlungen gehalten werden.

Zum Beweiſe unſerer obigen Behauptung über das Verfehlte in den bildlichen Darſtellungen dieſes Gegenſtandes müſſen wir auf einige der bekannteſten Darſtellungen des Teufels und der Hölle hinweiſen. Diejenigen, wo der Teufel iſolirt erſcheint, ſind in der Regel der Sündenfall, die Verſuchung des Heilandes in der Wüſte, die Thätigkeit des Teufels in Erregung böſer Lüſte und Begierden, die Austreibung und Beſiegung deſſelben und die Darſtellungen ſeines Antheils im Hexen- und Zauberweſen.

In dem Sündenfalle erſcheint er faſt immer als wirkliche Schlange, die ſich um den Baum windet und der Eva den Apfel mit dem Maule hinreicht, aber als Schlange mit menſchlichem Angeſichte, oder wohl gar mit einem ſcheußlichen, der menſchlichen Bildung nur ähnlichen Angeſichte mit Bockshörnern. Durch dieſe wörtliche Auffaſſung des bibliſchen Mythus aber wird die in derſelben liegende Allegorie der liſtigen einſchmeichelnden Verführung gänzlich aufgehoben und zerſtört, denn man kann es wohl den geſunden Sinnen unſerer lieben Stammältern zutrauen, daß ſie einem ſolchen abnormen Verführer nicht Stand gehalten haben würden; denn eine Schlange mit menſchenähnlichem Leibe oder gar mit einem Ungeheuerkopfe konnte ihnen nur Grauſen, nicht Luſt er-

Digitized by Google

regen, sich mit ihr in ein Gespräch einzulassen. Es ist daher zu verwundern, daß Raphael, der größte christliche Maler in Rücksicht auf Ausdruck und Composition, in dem bekannten durch Fr. Müllers Stich verherrlichten Bild, die ersten Aeltern unter dem Baume der Erkenntniß, die Idee der Verführung des Menschen durch ein höheres böses Wesen ebenfalls nur wörtlich aufgefaßt hat; denn ist seine Auffassung auch darin edler, als die gewöhnliche, daß den oberen Theil der menschlich gebildeten Schlange irdische Schönheit schmückt, so ist dem Gesicht doch auch wieder jeder Ausdruck von Verführung fremd. Zu den nahmhaften Meistern, welche dieser Darstellung vorzüglichen Fleiß zugewendet, gehört diernächst Lucas van Leyden, der nach Bartsch's Verzeichniß seiner Kupferstiche diesen Gegenstand fünfmal behandelt hat, jedoch ohne von der üblichen wörtlichen Vorstellungsart abzuweichen.

In den Darstellungen der Versuchung des Heilandes in der Wüste ist dem Teufel fast immer ein komisches Element beigegeben, und die ganze Darstellung dadurch ins Lächerliche gezogen. Wir erinnern an Lucas van Leyden's Kupferstiche über diesen Gegenstand, wo der Teufel durch die seltsame spitze Mütze, womit er bekleidet ist, zur Karrikatur wird, und wem etwa Mohns Niederrheinisches Taschenbuch von 1800 zur Hand ist, wird uns über die lächerliche Auffassung des Teufels in einem Bilde von Lucas Giordano, früher in der Gallerie zu Düsseldorf und denselben Gegenstand betreffend, belpflichten, wo der Teufel mehr die Gestalt eines gutmüthigen alten Tagelöhners als die eines Wesens hat, was selbst dem Heiligsten sich in Versuchung nahen darf. Ein französischer Künstler, dem ein Kapuzinerkloster den Auftrag gegeben hatte, ihm diesen Gegenstand als Altarblatt zu malen, hatte gar den lustigen Einfall, den Satan mit einer Kapuziner-Kutte zu bekleiden, und als die heiligen Väter denselben darüber ganz entrüstet zur Rede setzten, rechtfertigte der Künstler seine Wahl dadurch, daß der Teufel dann vorzüglich in dem Gewande eines rechtschaffenen Mannes erscheinen müsse, wenn er den Heiland versuchen wolle.

Auch in andern Versuchungsscenen dieser Art ist auf den Teufel die größtmöglichste äußere Häßlichkeit gehäuft. Wir nennen nur, aus der ältern Zeit, Dürers bekanntes Blatt, Ritter Tod und Teufel, und aus der neuern Flaxman's wilde Phantasie in seinen Umrissen zu Dante's Hölle auf dem 37. Blatte der Ausgabe von Hummel. — Simon Memmi, der die edle Kunst erfand, seinen Figuren dadurch Ausdruck und Leben zu geben, daß er ihnen ellenlange Zettel zum Munde herauswachsen ließ, worauf sich oft Frage und Antwort zugleich befanden, eine Idee, welche eine Zeitlang viele Nachahmer fand, malte die Jagd des heiligen Rainer auf den Teufel, und ließ ihn von den Verfolgungen des Heiligen erschöpft mit einem Zettel im Munde hinsinken, auf welchem die Worte standen:

Ach mein Gott ich kann nicht mehr!

Spinello Aretino aber erschöpfte bei der Abbildung des Sturzes der bösen Engel dergestalt seine Einbildungskraft in Darstellung des Teufels als eines recht scheußlichen Ungeheuers, daß er von der Einbildung ergriffen wurde, der Teufel sey ihm erschienen und habe ihn zur Rede gestellt, warum er ihn so abscheulich gebildet habe, was den armen Künstler so in Schrecken setzte, daß er darüber Verstand und Leben verlor.

(Die Fortsetzung folgt.)

Schweiz.

Im Canton Freiburg in der Schweiz, eine Meile von Avenche (dem alten Aventicum) wurde kürzlich ein schöner Musaikboden von zwanzig Quadratfuß aufgefunden, welcher das Labyrinth von Creta und den Theseus vorstellt, wie er den Minotaurus tödtet. Ein ausgezeichneter Künstler von Lausanne hat über denselben folgendes Urtheil abgegeben: „Es giebt ohne Zweifel schönere und mit mehr Sorgfalt ausgeführte Musaiken; aber diese zeichnet sich sowohl durch ihren Umfang, als auch durch ihre großartige Behandlung aus. Die Haltung einer jeden Figur ist ganz passend, der Minotaurus schön. Die Composition ist von einem geschickten Künstler; aber die Ausführung läßt auf die Entfernung von Rom, und vielleicht auch auf einen Anfang der Ausartung in dieser Kunst schließen. Die Hand des Theseus und die des Minotaurus lassen in Hinsicht der Zeichnung viel zu wünschen übrig.„

Diese Musaik soll nach Freiburg geschafft werden, wo man den Plan zur Gründung eines Museums gefaßt hat. Uebrigens ist die Regierung von Wallis in Begriff, in Avenche selbst ein Museum zu errichten, um so, nahe bei dem alten Aventicum, alle Monumente zu vereinigen welche man auf diesem Boden sammelt. Im Jahr 1825 entdeckte man unvermuthet unter einer Masse von Gypsschutt einige bedeutende architektonische Trümmer dieser Stadt. Man grub weiter, und fand Säulen von Marmor, Adler von Alabaster, eine Mauer mit Freskomalereien, eine Wasserleitung in weißem Marmor u. s. w.

Digitized by Google

N°. 20.

K u n s t - B l a t t.

D o n n e r s t a g, 10. M ä r z 1 8 3 1.

Ueber die Darstellung des Teufels in der Malerei.

Ein Beitrag zu der Lehre von der künstlerischen Auffassung.

(Fortsetzung.)

Noch lächerlicher aber hat die Kunst den Glauben an die Thätigkeit und den Antheil des Teufels bei Erregung böser Lüste und Begierden aufgefaßt, obgleich es gewiß nicht ihre Absicht war, ein Dogma der Kirche lächerlich zu machen. Sie deutete diesen bösen Einfluß meistentheils dadurch an, daß ein verkrüppeltes scheußliches Ungeheuer neben oder hinter dem zu Verführenden sich befindet, auf ihm reitet, (nach dem Sprüchwort, der Teufel reitet dich), oder ihm auf der Achsel sitzt. So aufgefaßt erblicken wir z. B. diese Idee in dem trefflichen Holbeinschen Todtentanze, von dem jetzt der Maler Schlotthauer in München eine sehr verdienstliche Copie herausgibt, auf dem 20. Blatt, wo der Böse sich sogar zu seinen Einflüsterungen eines Blasebalges bedient, um seiner Wirkung ganz gewiß zu seyn; und auf gleiche Weise in einem übrigens recht sinnreichen Bilde des ältern Cranach auf dem Stadthause zu Wittenberg, die zehn Gebote darstellend, von dem sich eine Abbildung in Schadows Denkmälern Wittenbergs Taf. 7 befindet. Hierher gehört auch die Legende von der Versuchung des heiligen Antonius, welcher namentlich David Teniers häufig seinen Pinsel geweiht, dadurch aber wider Willen dreigetragen hat, das Verdienst des armen Heiligen zu schmälern. Denn kämen uns Versuchung und Sünde immer in so abschreckender Gestalt entgegen, wie hier dem guten Heiligen, so könnte es keine große Mühe kosten, in den Geruch der Heiligkeit zu kommen.

Zwei der schönsten Schöpfungen Raphaels, die heilige Margaretha, welche einen Drachen überwindet und der Engel Michael, welcher den Erbfeind in den Abgrund stürzt, versinnlichen die Idee des Kampfes des Heiligen mit dem Unheiligen, und zwar des glorreich beendeten Kampfes. Unübertrefflich schön ist in der Ersteren die heilige Unschuld, die Ruhe und das leichte Dahinschweben über den Abgrund ausgedrückt. Dagegen würde Raphael gewiß die Erscheinung des Bösen anders als durch ein thierisches Ungeheuer zur Anschauung gebracht haben, da der Menschheit der Sieg über die Thierheit schon ohnehin gesichert ist, wenn ihm nicht die Legende hier bestimmte Schranken vorgezeichnet hätte. Nach dieser hatte die fromme Seele ihr ganzes Leben hindurch mit dem Bösen gekämpft, und ihn endlich so unterjocht, daß sie ihn, wie ein Hündchen, an einem rosenfarbenen Bändchen führte. Einst hat sie Gott, ihr einen persönlichen Kampf mit dem Bösen zu gestatten: ihr Gebet wurde erhört und der Böse erschien als furchtbarer Drache, wurde aber von ihr so glücklich bekämpft, daß er ihr sogar seinen Namen beichten mußte. Hier entdeckte es sich, daß er einer der von König Salomo in einem Kessel gefangen gehaltenen, von den Babyloniern aber wider befreiten Teufel, mit Namen Veltis war, so daß der glückliche Kampf der Heiligen mit dem Haupteufel noch immer problematisch bleibt.

Der Engel Michael ist in dem zweiten Bilde stets als ein Ideal männlicher Schönheit anerkannt worden: sehr gern wird man deßhalb Hrn. Braun in seinem Leben Raphaels beipflichten, wenn er sagt: nicht Muth, nicht gemeiner Menschengrimm, nein, hoher Muth, ruhige stolze Zuversicht des Siegs schwebt auf dem Antlitze des himmlischen Helden! Das Niedertreten ohne übertriebene Anstrengung und doch, man siehts, unwiderstehlich, ist wundervoll gelungen. Wenn aber er sowohl als Fuesly in Raphaels Leben auch der Figur des Teufels ein unbeschränktes Lob spenden, Fuesly ihn den Satan Miltons nennt, so sind wir zwar, was das wirklich teuflische Gesicht betrifft, mit ihnen vollkommen einverstanden, würden aber glauben, daß ohne die Hörner am Kopfe, die Krallen an Händen und Füßen und den geringelten Drachenschweif, die Figur des Satans mehr der prachtvollen Schilderung Miltons im ersten Gesange seines verlorenen Paradieses entsprechen und dem Zwecke der Darstellung nicht im Geringsten Eintrag thun würde.

Digitized by Google

Zu den häufig von der Kunst benutzten Gegenständen und in diese Kategorie gehört ferner die Wirksamkeit eines bösen Geistes in den Besessenen, wie die Bibel sie nennt. Es finden sich Darstellungen dieses Gegenstandes, wo der Böse wirklich in sichtbarer scheußlicher Gestalt auf Befehl des Heilandes oder eines Heiligen aus dem Munde des Kranken fährt und dieser dadurch in den Zustand einer unnatürlichen Maulsperre versetzt. Einen für alle Zeiten würdigen Typus dieser Darstellung hat uns Raphael in der untersten Gruppe seiner Verklärung hinterlassen. Die kindlichen Formen des leidenden Knaben sind ein Gegengewicht für das Widrige der Krankheit, noch mehr aber das Seelenleiden der Angehörigen, was den Beschauer in der Schönheit der Schwester unwillkührlich festhält. Eine unübertrefflich schöne vergeistigte Darstellung dieses Gegenstandes befindet sich auch in der kürzlich erschienenen 21sten Lieferung des Boisseréschen Gallerieverkes von B. de Bruyn, die Heilung einer Besessenen durch den heiligen Ewald. Besonders ist das Seelenleiden des Vaters und die Wirkung der Krankheit auf den Körper der Tochter wohl und ausdrucksvoll aufgefaßt, ohne im geringsten durch Verzerrung widerlich zu seyn. Rubens großes Bild in der Gallerie Belvedere zu Wien: Loyola wie er aus den Besessenen die bösen Geister austreibt, ist uns aus eigener Anschauung nicht bekannt.

Aber auch des Volksglaubens der Hexerei und Zauberei haben sich die zeichnende Künste vielfältig bemächtigt.

Der Zauberglauben wurzelte zunächst in dem Glauben, der schon dem frühesten Zeitalter der Menschheit angehört, daß zwischen dem Worte und der Sache, dem Zeichen und dem Wesen, wenn das Wort wirklich ist, was es seiner innersten Bedeutung nach seyn soll, ein gewisser geheimnißreicher magischer Zusammenhang statt finde; daß also der Mensch im Stande sey, durch die Kraft der Sprache und ihren inneren geheimnißvollen Zusammenhang mit dem Wesen der Sache die geheimen Kräfte und Wirkungen der Letzteren sich anzueignen und dienstbar zu machen. Diesen Religions- und Volksglauben bewahren wir von den ältesten Zeiten der Patriarchen bis jetzt im Glauben an die Wirkungen des Segens und Fluches; ebenso in dem Volksglauben des Besprechens und Beschreiens. Dieser Glaube stand aber auch ferner mit dem in den ältesten Religions- und philosophischen Systemen begründeten Glauben in Verbindung, daß das ganze Universum und alle Stoffe und Elemente desselben von geistigen Wesen belebt, von einer unermeßlichen Geisterschaar angefüllt sey, welche theils in den Gestirnen, theils in den niedern und höhern Luft-Regionen, in Metallen und andern Stoffen, als deren Seelen ihren Sitz oder gleichsam Körper hätten.

Aus diesem Glauben an eine geistige intelligente Belebtheit des ganzen Universums entsprang ein förmliches System guter und böser Geister, das nach der mehreren oder mindern Nähe zu den Licht-Regionen, oder je nachdem die Naturkräfte den Menschen und seinem Treiben hinderlich oder förderlich waren, oder von ihm nur durch große Anstrengungen errungen werden konnten, (z. B. die Erze), sich hauptsächlich modificirte, und später auch die Seelen der Verstorbenen, nach dem Glauben an eine nach dem Tode noch eine Zeit lang fortdauernde Verbindung des Geistes und Körpers, in seinen Kreis aufnahm.

Durch Beides aber war auch wieder der Glaube bedingt, durch Kenntniß der auf diese bezielten Kräfte und höhern Geister einwirkenden Zeichen und Worte diese sich dienstbar machen und als Wesen höherer Ordnung von ihnen die Zukunft erforschen oder ihren Einfluß auf Leben, Gesundheit oder beabsichtigte Unternehmungen entweder herbeiziehen oder entfernen zu können. Mit dem Fortschreiten der Kultur und der gegenseitigen Verbindungen der Völker bildete sich dieser Glaube förmlich zur Kunst aus, ging aus Asien nach Griechenland und Italien und machte sich, alles Eifers der Apostel und Kirchenväter ungeachtet, auch dem Christenthume zugänglich, nur mit dem Unterschiede, daß, statt der heidnischen Zauberformeln, der Aberglaube nunmehr die heiligsten Geheimnisse und Wunder der christlichen Religion diesem Zauber- und Beschwörungswesen dienstbar machte. Die Todtenbeschwörungen begegnen uns schon im eilften Buche der Odyssee, wo Ulysses mittelst Opferung von Honig, Milch, Wein, Wasser, mit weißem Mehl bestreut und Blut von Schafen, was er in eine tiefe Grube rinnen läßt, die Todten aus dem Schattenreiche heraufbeschwört. Eben dahin gehört die im ersten Buche Samuelis Cap. 27 V. 7 erzählte Heraufbeschwörung vom Samuels Schatten durch die Wahrsagerin zu Endor in Gegenwart und auf Verlangen des Königs Saul, über welchen Gegenstand die noch lange nicht genug bekannte und gewürdigte Gräflich Schönbornsche Gallerie zu Pommersfelden eines der herklichsten Bilder Rembrands aufbewahrt. Ebenso beschreibt schon Horaz in der 8. Satyre des ersten Buchs auf eine sehr ergötzliche Weise den Zauber- und Beschwörungsglauben seiner Zeit, indem er sich bitter darüber beklagt, daß er von dem in einen freundlichen Park umgewandelten Todtenacker die zaubernden Weiber, welche durch Bannformel und Giftkraut menschliche Herzen verderben, nicht abzuhalten vermöge, und wie er ihrem Unwesen, wie sie die Erde mit den Nägeln krahen, ein schwarzes weibliches Lamm mit ihren Zähnen zerreißen und das Blut in eine Grube strömen lassen, endlich Wolfsbart mit dem Zahn der gesträukelten Natter heimlich einscharren, so lange zuge-

Digitized by Google

schaut, die das Zusammenbrechen seines hölzernen Stuhles die Unholdinnen in die Flucht geschlagen. Cato aber de re rustica führt gegen das Hüftweh die Zauberformel an:

Daries, Dardaries, Astartarios

oder:

haut, haut, haut, ista pista sista.

und zu Tertullians Zeiten war Φευγε, Φευγε eine geheimnißvolle Zauberformel gegen Fieber und andere chronische Krankheiten, worin noch der meiste Menschenverstand ist, weil man: Entfliehe! gern jeder Krankheit zurufen möchte.

Wie sich hernach diese Zauberformeln und Beschwörungskünste unter Christen gestalteten, beweist z. B. die im späteren Mittelalter sehr gewöhnliche Zauberformel gegen das Bluten der Nase:

Sanguis mane in venis
Sicut Christus pro te in poenis.
Sanguis mane fixus
Sicut Christus crucifixus.

oder die gegen den Wurm am Finger: (Panaritium)

Gott Vater fährt in Acker: Gott Sohn der ackert sein wacker! der heilige Geist daneben: sie ackern drei Würmer heraus; Pustus, pustus, pustus! Der eine ist weiß, die andern sind roth, hier liegen sie alle drei todt. Im Namen Gottes des Vaters ꝛc. ꝛc.

Konnte nun auch hier die Kunst von den geheimen Zeichen und Worten keinen Gebrauch machen, so hat sie doch öfters die Sache selbst als willkommenen Stoff benutzt. Schon der Athenienſische Künstler Nicias hatte die Necromantie aus dem 11. Buche der Odyssee zu einem Gegenstande eines Gemäldes gemacht, das er dem König Attalus nicht für 60 Talente verkaufen wollte. Unter den Neueren haben Mehrere in diesem Gebiete glückliche Versuche gemacht. Man sehe Alb. Dürers Blatt: die Hexe; Teniers Bild, die aus dem Orkus heraufsteigende Zauberin; von R. Carlom meisterhaft in schwarzer Kunst gestochen; Westi von Sharp eben so meisterhaft gestochenes Gemälde: die Hexe von Endor; und die von Woollet nach Zuccarelli gestochene Hexenszene aus Macbeth.

Die Darstellungen aus der Hexen- und Zauberwelt scheinen uns noch am meisten den Anforderungen zu entsprechen, welche man an die Kunst zu machen berechtigt ist, wenn sie dieses Feld betritt. Darstellung einer entarteten, von Lastern und Sünden zerrissenen Menschheit, welche selbst eine Verbindung mit dem bösesten Wesen nicht abweist, wenn sie nur zur Befriedigung der Bosheit führen kann, ist hier die Hauptaufgabe. Der Mensch erscheint aber dabei immer noch als Mensch, und so mußte die Kunst, wenn sie die Lösung unternahm, in den Grenzen der Menschengestalt bleiben. Dabei mußte aber ein altes Gesicht nothwendig geeignetere erscheinen, als ein junges, weil in jedem alten Gesichte die Leidenschaften ausgeprägter sich darstellen als in den weichen, ungebildeteren Formen eines jungen; und mit Recht bezeichnen Sprachgebrauch und Kunst ein solches Wesen als weiblich, weil die Erfahrung beweist, daß das Weib, hat es einmal seine Schranken übersprungen, viel bodenloser schlecht erscheint und viel tiefer fällt, als der Mann. Der alte Meister Dürer läßt zu den Füßen der auf einem scheußlichen Bocke fortteilenden Hexe, Kinder sich tummeln, gewiß um den schönen Glauben dadurch zu allegorisiren, daß Reinheit und Unschuld des Herzens mit jenem Zauberglauben nicht vereinbar und zugleich die sicherste Waffe gegen die Einflüsse finsterer Mächte sind.

Eine fernere von der Kunst benutzte Darstellung der Wirksamkeit des Teufels auf Erden ist endlich das sogenannte Teufelholen, im Fluche auch sprüchwörtlich geworden. Einer besondern Beachtung dürfte hier das 1. Blatt des holbeinischen Todtentanzes, das Wappen des Todes genannt, und Schelte a Bolswert bekanntes Blatt, der Tod des Frommen und der Tod des Gottlosen verdienen; letzteres nicht gerade durch die Darstellung des bösen Wesens, welches über dem Bette des Gottlosen erscheint, aber durch die so höchst ergreifende und schaurige Darstellung der entsetzlichen Qual des Sterbenden in Erwartung seiner finstern Zukunft, und wie alles Irdische, Reichthum, Freunde, Geliebte, haßlich tig und flüchtig, ohne Trost und Hoffnung, von ihm scheidet.

Auch in den Darstellungen des Teufels in der Hölle, als Höllenfürsten und in der Darstellung der Hölle selbst hat sich die Kunst auf mehrfache Weise versucht, obgleich sie auch hier im Ganzen nicht glücklicher gewesen ist.

Zu den bekanntesten Darstellungen des Höllenreiches gehört das von Peter Breugbel öfter gemalte Bild, die Hölle genannt, welches ihm vorzüglich den Namen des Höllen-Breugbel erwarb. Durch einen sehr treuen Stich des verstorbenen Kupferstechers Henne zu Berlin, im Verlage der Gebrüder Gropius daselbst erschienen, ist es den Kunstfreunden allgemein zugänglich geworden. So abgeschmackt das Bild im Ganzen ist, so lassen sich doch eine sehr fruchtbare Einbildungskraft in Erfindung und Ausbildung der Teufelsgestalten, und einzelne Züge von Geist und Witz demselben nicht absprechen; wenn z. B. Diebe, welche eben dem Galgen entwischt, hier nachträglich gehangen, Gourmands zu schmack-

Digitized by Google

haften Höllenspeisen zubereitet, Edelleute, welche ihre Bauern geschunden, als Mist untergepflügt oder selbst vor den Pflug gespannt werden, und mehrere ähnliche komische Auffassungen. Welch eine lächerliche Gestalt aber ist der Fürst der Hölle selbst; er gleicht ganz einem Popanz, wie ihn wohl die Kinder aus Schnee zu bilden und mit einer Laterne zu erleuchten pflegen, und in den Leiden, welche die Teufel den Verdammten anthun, erscheint überall ein so widriges Henkertalent, daß die diesen Darstellungen zum Grunde liegende Idee der göttlichen Gerechtigkeit offenbar dadurch ganz aufgehoben und vernichtet, ja ins Lächerliche herabgezogen wird.

Zu dem Cyclus dieser Darstellungen gehört auch das jüngste Gericht, woran Rubens und hauptsächlich Michel Angelo ihr Talent versucht haben. In den meisten Bildern dieser Art ist die Hölle dem Himmel gegenüber gestellt, (wie z. B. in dem berühmten Danziger Bilde, von dem sich eine skizzenhafte Abbildung in Försters Sängerfahrt befindet), um den Eindruck des Einen durch den Gegensatz des andern zu verstärken. Eben dahin gehört auch die Darstellung des Sturzes der Verdammten in den Höllenschlund; eine Scene, der Rubens ebenfalls vorzüglich seinen Pinsel gewidmet hat. Aber auch diese Darstellungen verfehlen größtentheils ihren Zweck. Denn wie soll das Auge zur Phantasie und zum Gefühl durch einen Haufen nackter verzerrter Gestalten sprechen, welche von scheußlichen Ungeheuern gepackt und zerfleischt, einem flammensprühenden Abgrunde zugeschleppt werden, ohne Motivirung der Gerechtigkeit ihrer Pein und der Art ihrer Verbrechen? Vergebens forscht das Auge nach einem Ruhepunkte, nach Einheit in dem Ganzen. Wie eine Fieberphantasie rollen und stürzen die Gestalten über und untereinander, und kaum ist zu glauben, daß durch solche Darstellungen schon jemals ein Bösewicht von dem sündigen Pfade zurückgeschreckt worden ist, wenn gewiß schon manchee von einem Bilde des Heilandes voll göttlicher Reinheit und Milde, oder von einer heiligen Familie erhoben, getröstet und gebessert zurückkehrte.

(Der Beschluß folgt.)

London.

Views in the East; comprising India, Canton, and the shores of the Red Sea. From original sketches, by Captain Robert Elliot, R. N. Part IV. Fisher, Son, and Co. Die Originalzeichnungen dieser Lieferung sind von den HH. Cotman, Cattermole, und Purser. Sie enthält: Perawa, kleine Stadt in der Provinz Malwa; die Grotten von Ellora, und Shubur, Bergfestung in dem Fürstenthume Jeypore, dabei ein geschichtlicher und beschreibender Text. —

Hr. Mackenzie Beverley, hat in der Asiatischen Gesellschaft einen Vortrag über den Zodiacus von Dendera gehalten. Er findet Bentleys Zeichnung ungenau, gibt eine Beschreibung des Zodiacus und sucht zu beweisen, daß jener weder ein ägyptischer, noch ein römischer Kalender ist, sondern eine ägyptische Planisphäre. Hrn. Beverley zufolge ist der Zodiacus nicht älter als 150 vor Christi.

Am 15. Dezember 1830 legte man der Royal Society of Literature ein, Sir Thomas Phillips angehöriges Manuscript: Mappae Clavicula aus dem 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts vor, welches eine Beschreibung der Materialien enthält, die man zu jener Zeit zum Malen und Illuminiren gebrauchte und eine Vorschrift für Farbenmischung. Die Schrift wirft einiges Licht auf den damaligen Zustand der chemischen Kenntnisse; sie entwickelt die Mittel, die man anwendete, um zu vergolden und in Goldlettern zu schreiben. Sie handelt außerdem von mancherlei chemischen Künsten, wie man Glas bereitet, Felle färbt, Pfeile vergiftet.

Der 4. Theil der Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum with engravings, Nicol. enthält eine Einleitung von Cockerell, eine Zeichnung des Parthenons im heutigen Zustande, eine Restauration dieses Tempels u. a. von demselben Architekten. Die Zeichnung der Bildsäulen füllt 19 Kupfertafeln; von den 44 Bildsäulen, denn so viele scheinen an den Fronten gewesen zu seyn, besitzt das brittische Museum gegenwärtig 13 Fragmente. Von den 92 Metopen sind 15 in dem genannten Museum, 40 noch an dem Tempel; von dem Friese (etwa 524 engl. Fuß 10 Zoll) besitzt London 250 Fuß in erträglicher Erhaltung.

Neue Kupferstiche.

Napoleon in Montereau, Aqua tinta, nach E. Lami,

Napoleon in Eßlingen, Aqua tinta, nach H. Bellangé,

Bonaparte auf der Brücke von Arcole, nach Horace Vernet; sämmtlich von Jazet gestochen. Paris bei dem Verfasser, rue de Lancry, Nro. 7.

Die letzte Kartätsche, nach Horace Vernet, gestochen von Chollet. Paris bei Janet, Preis 30. Fr.

Digitized by Google

N°. 21.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 15. März 1831.

Neue Gemälde von Horace Vernet.

Ueber die kürzlich aus Rom nach Paris gesandten Gemälde von Horace Vernet äußert sich eine französische Zeitschrift folgendermaßen:

Mit Ungeduld hatte man diese Gemälde erwartet, welche von den Fortschritten des Direktors der römischen Schule zeugen sollten. Das Wort Fortschritte darf den Bewunderern dieses großen Talentes nicht auffallen: bei all seiner Stärke in der Auffassung und Ausführung hat Vernet während seines Aufenthaltes in Rom selbst erkannt, was ihm noch fehlte, und es kommt ja niemanden zu, von sich zu glauben, daß ihm nichts mehr mangle. Die erwarteten Gemälde, die erste Frucht seiner Studien an den Meisterwerken der römischen Schule sind angekommen, aber die Verhältnisse machten es bis jetzt unmöglich, sie dem Publikum auszustellen. Wir wollen hier den Eindruck wiedergeben, welchen eine nur flüchtige Betrachtung dieser interessanten Werke machte. Sie stellen eine Prozession des Papstes, Judith und Holofernes, zwei Räuberscenen, und zwei weibliche Porträts dar.

Es muß unverholen gesagt werden, diese Gemälde sind das noch nicht, was man von dem Direktor der römischen Schule zu erwarten berechtigt war. Man erkennt an denselben, ungeachtet der Richtigkeit und Sicherheit in der Ausführung, welche dem Meister eigenthümlich sind, ein Schwanken in der Behandlung, hauptsächlich der Färbung, das seinem großen Talent nachtheilig ist. In dem nämlichen Augenblicke, in welchem der Künstler einen neuen Weg sucht, muß auch neue Vervollkommnung sich zeigen. In der Prozession des Papstes ist das Colorit der Hauptgruppe schwer und trübe; die andern Partien, wie der Soldat zur Linken, und die Träger, welche den päpstlichen Thron tragen, sind schön. Der Zeichnung wäre im Ganzen mehr Strenge zu wünschen.

An dem Bilde der Judith läßt uns der Kopf das große Verdienst des Meisters nicht verkennen; Gedanke und Ausführung sind gleich trefflich. Der Halbschatten, in welchem das Gesicht gehalten ist, hat etwas Poetisches. Die Drapirung ist mit Geschmack und Anstand geordnet. Der schlafende Holofernes zeigt viel Ausdruck, aber der Kopf hat den großartigen Charakter nicht, welchen man an ihm zu finden hoffte. Nicht mit Unrecht mißbilligt man auch das violette Gewölke, welches die Harmonie der Landschaft zu sehr stört.

Die zwei Räuberscenen sind Genregemälde. Man findet darin, abgesehen von dem Verdienste, welches man ihnen nicht absprechen kann, eine gewisse Grellheit des Tones. Die Hintergründe taugen nichts, und die vordern Gegenstände sind übertrieben mit Weiß aufgehöht. Das eine von den weiblichen Porträts ist vielleicht das beste Werk in dieser Sendung des geschickten Meisters. Hier zeigt sich die feste und correkte Manier, an welche er sich halten muß. Das Porträt selbst ist nach einem berühmten Modell zu Rom verfertigt. Der Kopf ist ganz im Licht, und ist dennoch mit Sicherheit modellirt. Dieses Bild wäre hinreichend gewesen, Vernets jetzigen Studien Ehre zu machen.

Ueber die Darstellung des Teufels in der Malerei.

Ein Beitrag zu der Lehre von der künstlerischen Auffassung.

(Beschluß.)

Ein gleicher Vorwurf trifft Michel Angelos, in vieler Hinsicht mit Recht berühmtes, jüngstes Gericht in der Sixtinischen Kapelle. Das Ganze theilt sich in drei Hauptgruppen. Zuerst und oben die Glorie, zu beiden Seiten Engelgruppen, welche das Kreuz und die Marterſäule tragen, als symbolische Bezeichnungen des Hauptdogmas der christlichen Religion, der Erlösung durch das Leiden Christi. Im Chor der Heiligen der Heiland selbst, lediglich in der Strenge des Weltrichters aufgefaßt, ohne Mitleid und Milde. Gäbe man ihm den zackigen Blitz in die Hand, er könnte, wie Speth in seiner Kunst in Italien mit Recht bemerkt, auch der olympische Jupiter seyn. Unter

Digitized by Google

mehreren naht sich ihm auch der heilige Bartholomäus, ihm die eigene abgeschundene Haut entgegen haltend: welch ein widriges, allem Kunstgefühle widerstrebendes Bild! Auf der linken Seite die Auferstehung der Leiber und die Verklärung der Seligen, auf der rechten die Hauptdarstellung, die Hölle selbst. Jeder Unbefangene muß hier Speths Gefühl theilen: ein entsetzlicher Menschenkoloß, der den Himmel selbst zu verschlingen und zur Hölle hinabzustürzen droht. Welch eine Art der Verkürzung des menschlichen Körpers gäbe es noch, in welcher hier nicht alle Glieder durch einander geschoben und verwirrt wären; ein gräßliches Gewürg, ein verworrner Menschenknäuel ohne Anfang und Ende. So ist vielleicht der Haupttheil von Michel Angelos unsterblichem Werke der verfehlteste, und nicht besser muß es um Rubens großes Bild in der Münchener Gallerie, das jüngste Gericht stehen, wenn Fiorillo es eine große Schlachtbank nennt und es den übrigen großen Werken dieses Meisters nicht beigesellen will.

Die Schöpfungen der Dichtkunst nehmen in diesem Gebiete ohnstreitig eine weit höhere Stufe ein, als die der zeichnenden Künste. Welch ein erhabenes Gemälde entwirft Milton gleich im ersten Gesange seines Paradieses von dem Satan, dessen Länge, den alten Titanen gleich, viele Hufen Landes bedeckt, in der Hand den gewaltigen Speer, zu dem sich Norwegens höchste Masten wie dünne Stäbe verhalten, auf der Schulter den gewichtigen Schild, von Aetherstoff, gediegen, dem Mond an Größe gleich; trotz seines Falles nicht geringer als ein Fürst der Engel, nur mit getrübtem Glanze, mit Donnersnarben seine Stirne gefurcht, Kummer auf der bleichen Wange, Stolz, Wuth und Rache unter den Augbraunen, dessen Fahne wie ein vom Winde getriebenes Meteor dahinströmt, funkelnd von Gestein und Gold, und dessen Thron an königlicher Pracht den Reichthum Indiens und den Ueberfluß von Perlen und Gold, womit der Osten seine Herrscher schmückt, weit zurücklässt. Und wie ergreifend weiß Dante, im Anfange des dritten Gesanges seines Inferno, schon durch die Ueberschrift am ehernen Thore der Hölle alle geistigen Schauer und Schrecken durch die Idee ider Unendlichkeit und Hoffnungslosigkeit in der Seele des Lesers hervorzurufen.

Ich führe dich zur Stadt der Unsterbornen,
ich führe dich zum unbegrenzten Leid;
ich führe dich zum Volke der Verlornen:
Mich schuf mein Meister aus Gerechtigkeit.
Die erste Liebe wirrte, mich zu gründen,
die höchste Weisheit und Gerechtigkeit.
Vor mir war nichts Erschaffenes zu finden
Als Ewiges, und ewig bin auch ich.
Laßt jede Hoffnung, die ihr eingeht, schwinden.

Eine Schilderung, welche vielleicht nur noch von der des Kirchenvaters Cyrillus, und wohl nicht ohne Einfluß auf Dante, übertroffen wird.

Das Land des Todes, darin kein Leben: die Gegend der Finsterniß, darin kein Licht, eine Kluft der Traurigkeit, darin keine Freude, eine Kluft, darin alle Verworfene seufzen und doch kein Ohr finden was sich erbarmte, eine Tiefe, daraus sie alle Weh schreien und doch keinen treffen, der sich rühren ließe, da sie alle bitten, und doch niemand sie hört.

Und wie dichterisch sind selbst die wenigen Worte, welche der Heiland über dieses dunkle Reich äußert:

Sie werden hinausgestoßen in die äußerste Finsterniß, wo wird seyn Heulen und Zähnklappen.

Oder Paulus Worte Römer II. V. 9, welche vorzüglich geistiges Leiden aussprechen:

Trübsal und Angst über alle Seelen der Menschen, die da Böses thun.

Und so müßte denn auch besonders Darstellung geistigen Leidens und sittlichen Verfalls die Hauptaufgabe für den Künstler um so mehr seyn, als die Darstellung des Teufels und seiner Gefährten als Thiere, oder in widriger körperlicher Scheußlichkeit und Häßlichkeit, weder durch die Sage noch durch das kirchliche Dogma bedingt, sondern nur absichtlich hineingetragen worden ist. Es kann hier nicht der Ort seyn, die Entstehung und Ausbildung dieses Dogmas historisch zu verfolgen; allein es ist doch so viel als gewiß anzusehen, daß diese Lehre, welche früher den Juden vor der babylonischen Gefangenschaft fremd war, aus chaldäischen, persischen und babylonischen Religionsbegriffen, mit denen sie in diesem Exil vertraut wurden, in das Judenthum und in diesem in das Christenthum übergieng. Das große Räthsel, wie denn neben einem heiligen und vollkommenen Gotte dennoch das Böse habe in die Welt kommen und ein so großes und mächtiges Reich stiften können, wußte die orientalische, im Zendavesta förmlich systematisirte Religionsphilosophie nur dadurch zu lösen, daß sie, wie schon gedacht, neben dem Reiche des Lichtes und aller Vollkommenheit, in Ormuzd repräsentirt, das Reich der Finsterniß und des ewigen Widerstandes gegen alles Gute in der Person des Ahriman stellte, und nun von diesem und seinen Gesellen oder Dews alle Unthaten und Plagen hervorgehen ließ, welche das Menschengeschlecht verheeren, obgleich auch hier der Einfluß der mosaischen Urkunden unverkennbar ist. Denn, wie bei Moses, schuf Gott die Welt in 6 großen Perioden, zuerst den Himmel, dann das Wasser, die Erde, die Pflanzen, die Thiere und endlich den Menschen, und, wie bei Moses, dringt Ahriman in Schlangengestalt in das Lichtreich des Ormuzd ein.

Digitized by Google

In diesem Geiste bildete sich seit dieser Zeit auch bei den Juden die Idee des Teufels oder Satans aus, als des Vaters und Anstifters alles Bösen, aller Arglist und Tücke, nur daß daneben auch zugleich die Idee eines Anklägers oder göttlichen Fiscals sich entwickelte. So wird im ersten Buche der Chronica gesagt:

Satan stand wider Israel und gab David ein, daß er Israel zählen ließ.

Im ersten Buche der Könige C. 22 V. 20, 21 erbittet der böse Geist von Gott die Erlaubniß, den Ahab zu einem unglücklichen Feldzuge anreizen zu dürfen, und Sauls bemächtigt sich, nachdem Jehovah's Geist von ihm gewichen, der böse Geist, um ihn in Schwermuth und Tiefsinn zu stürzen.

Dagegen erscheint in der bekannten Vision im Propheten Sacharja C. 3 V. 1 – 9, Satan als Ankläger des Josua vor Gott; ebenso im ersten und zweiten Capitel des Hiob, wo er jedoch zunächst durch seine Zweifel an Hiobs Tugend Gott gleichsam die Erlaubniß ablockt, Hiob seinen Prüfungen zu unterwerfen.

Aus diesen Stellen geht zugleich hervor, daß dem Satan auch der Himmel zugänglich war, und die Idee, daß die Hölle ein gänzlich vom Himmel geschiedenes und abgeschlossenes Qualenreich sey, einer spätteren Ausbildung dieser Lehre angehört, welche selbst um die Zeit der Stiftung des Christenthums noch nicht die gewöhnliche gewesen ist, indem Paulus, Epheser 2 V. 2 den Satan den Fürsten nennt, der in der Luft herrscht.

Ganz dem Judenthume eigenthümlich ist dagegen die Idee, welche hernach auch in das Christenthum überging und noch gegenwärtig als christliches Dogma, und für christliche Kunst daher allein geeignet erscheint, daß der Teufel ursprünglich von Gott gut und als höherer Himmelsgeist geschaffen, von ihm abgefallen und darum aus dem Himmel gestoßen worden sey, dabei aber in seinen Abfall und Sturz mehrere dieser höheren Himmelsgeister verwickelt habe. Nur einige Sekten, die Manichäer und Gnostiker leugneten den Ursprung desselben von Gott, wohingegen gerade Origenes als allgemeiner Kirchenlehrer seiner Zeit vorträgt, daß der Teufel ein von Gott abgefallener Engel sey.

Ueber die Ursachen seines Abfalles von Gott weichen die Kirchenväter sehr von einander ab, indem einige, wie Athenagoras und Clemens, Untreue und Nachlässigkeit in seinem Berufe, andere, wie Tertullian, Neid gegen die ersten Menschen angeben, welcher ihn angetrieben, diese zu verführen. Als herrschende Kirchenlehre ist aber wohl Hochmuth und die Begierde anzuführen, von Gott unabhängig oder ihm gleich zu seyn; eine Ansicht, welche sich auf die Verführung des Menschen durch die Schlange in der Genesis und auf die höchst poetische Schilderung stützt, welche Jesaias im 14. Cap. V. 13 sq. von dem Stolze des babylonischen Königs entwirft, indem man diese auf den Satan bezog.

> Gedachtest du doch in deinem Herzen: ich will in den Himmel steigen und meinen Stuhl über die Sterne Gottes erhöhen; ich will über die hohen Wolken fahren und gleich seyn dem Allerhöchsten!

Ganz sollirt ist die Idee des Lactantius, welcher in dem Teufel den zweiten von Gott erschaffenen Geist sieht, der aber aus Verdruß über den Vorrang des ersten Geistes oder des Sohnes, von Gott abtrünnig und ungehorsam wurde.

Eine andere, aber später von den Kirchenvätern verworfene und als ketzerisch verdammte Lehre leitet aus einer mißverstandenen Stelle im ersten Buche Mosis C. 6 V. 2 und 3:

> Da sahen die Kinder Gottes nach den Töchtern des Menschen ꝛc.

den Fall der Engel aus der körperlichen Gemeinschaft mit den Erdentöchtern her, ein Mythus, den auch das Buch Tobias behandelt, wo der Sara, einer Tochter Raguels, durch Asmodi hintereinander sieben Männer getödtet worden, weil dieser Geist seine Liebe selbst auf diese Jungfrau gerichtet hatte, und daher diejenigen erwürgte, welche mit dem Gegenstande seiner Engelsliebe ein sinnliches Band zu knüpfen wagten. Eben dieser Mythus, daß die bösen Engel durch Liebe zu den Jungfrauen des menschlichen Geschlechts gefallen, hat auch in der neuesten Zeit der englische Dichter Moore in seinem herrlichen Gedichte, die Liebe der Engel, benutzt, um daran die Liebe in dreifacher Abstufung, von der niedern sinnlichen Aufwallung an, bis zu ihrer reinsten Verklärung im Erdenleben zu zeigen.

Reicht dieß wenige hin, um die Richtigkeit der Behauptung darzuthun, daß die ältere Weise, den Teufel und seine Unglücksgefährten als Thiere oder mit aller nur erdenkbaren körperlichen Scheußlichkeit und Häßlichkeit darzustellen, weder durch die Sage noch durch das kirchliche Dogma bedingt ist; sondern ist solche lediglich nur auf Rechnung eines künstlerischen Irrthums oder einer Charakterverzerrung des Künstlers selbst zu setzen, da der Teufel als ein gefallener Engel seine äußere Gestalt von Gott selbst erhalten hatte, sie aber selbst nicht zur Thierheit oder Monstrosität umgestalten konnte: so hat in der neueren Zeit die Kunst mit Recht angefangen, zwar nicht die, ganz besonders zu Kunstproduktionen geeignete, der Sage und dem Dogma angemessene, Idee des gefallenen Engels aufzufassen, aber doch die diabolischen Elemente und der, auf keine Weise gerechtfertigten, Thierheit und körperlichen Scheußlichkeit mehr zur Menschlich-

Digitized by Google

keit zurückzuführen. Göthe brach auch hier durch Faust die Bahn, indem er seinem Faust den Teufel in menschlicher Gestalt zum Gefährten gab und an ihm eine, so viel uns bekannt, bisher noch nicht benutzte, aber doch dem teuflischen Wesen so angemessene Charakterseite, die ironische und humoristische zur Geltung brachte. Die bildlichen Darstellungen, welche aus diesem unergründbaren Born geschöpft wurden, sind bekannt: uns scheinen diejenigen die gelungensten, welche den Teufel rein menschlich, ohne allen Zusatz von Thierheit durch Schweif und Krallen darstellen.

Es wäre nun nicht uninteressant, das diabolische oder vielmehr unterweltliche Element auch in der alten Kunst zu verfolgen, und zwischen ihr und der neuern Kunst eine Parallele zu ziehen; eine Parallele, die ein großer Künstler der neueren Zeit in dem nie genug zu preisenden Bilde, Orpheus Ankunft in der Unterwelt, von dem wir dem wackern Schäffer eine meisterhafte, in Marc Antonios Manier gestochene Nachbildung verdanken, bereits zur höchst befriedigenden Anschauung gebracht hat.

Nbg. Jmr.

Bemerkungen über Kunst.

Du sehnest dich nach der Anschauung erhebender Bilder, solcher, die es durch ihren Gegenstand oder die es durch dessen künstlerische Behandlung sind. Du klagst, daß du so fern von jenen reichen Bilderschätzen seyest; du fragst warum dir denn dieses herrliche Bildungsmittel entzogen seyn müsse, während Andere, Glücklichere, in dem Genusse schwelgen, oder Rohere das klassische der Kunst und die gemeinste Natur mit gleichem Antheil und Erfolg angaffen. —

Solltest du denn so ganz ausser allem Kunstgebiete leben? Gibt es denn bei dir keine Kirchen, Paläste, Rathhäuser, Wohnungen alter Geschlechter, keine Privat-Sammlungen, zerstreute Liebhaber? — Suche und du findest! — Und nun mache an diesem Fund deine Schule! siehe, wie viel du kannst! Du bereitest dich so auf die fruchtbarste Anschauung königlicher Gallerien vor. Auch Kupferstiche ꝛc. lehren und diese sind ja durch die ganze bewohnte Erde verbreitet.

Siehe dann auch zu, wie die Maler arbeiten; Gemälde entstehen sehen, und wären es auch die mittelmäßigsten, ist sehr belehrend, denn es fixirt das schweifende Auge, und gewöhnt es, durch die Oberfläche in die Tiefe hinein zu schauen.

Studire auch den Verderb, die Zerstörung alter Bilder: siehe der erfreulichen Wiederherstellung zu. Kannst du selbst Hand anlegen, so strömt von dem kleinsten Versuche deiner Hand Klarheit in dein Auge.

Laß dir deine Isolirung nicht leid seyn! Dein Sehnen wird ein innerliches Erstarken, und kommst du früher oder später zu jenen Schätzen, so wirst du sie ganz anders anschauen, als wenn dir dein Wunsch von dieser Schule gewährt worden wäre; du fühlst dich in einer überschwänglich reichen Gegenwart einheimisch, die dich einst bedrängt, überreizt und mit verworrenen Eindrücken entlassen haben würde.

*

Der Wissende ist ein Sehender, der selbst mit geschlossenen Augen noch Helle und Finsterniß unterscheidet; der Nichtwissende ein Blinder, der mit offenen Augen nichts sieht.

München.

Man glaubt die Künstler und Kunstfreunde auf den Verkauf der ausgezeichneten Oelgemälde-Sammlung aufmerksam machen zu müssen, welche früher ein Eigenthum des k. B. Gallerie-Reparateurs J. G. Gündter zu Augsburg war, und nun am Montag den 28. März und die folgenden Tage, jedesmal Nachmittags von 3 bis 6 Uhr zu München in der Prannerstraße Nr. 1505 gegen baare Bezahlung öffentlich versteigert wird. Die Gemälde dieser Sammlung sind nicht nur durch ihre Originalität, sondern auch durch ihre reine Erhaltung ausgezeichnet, und sind die vorzüglichsten derselben von: J. F. Bardwierigen. Querecino, — Ludw. Caracci, — Corn. v. Harlem, — Alb. v. Everdingen, — Claude Lorrain, — Carl du Jardin, — Carl Maratti, — A. Raph. Mengs, — Arth. v. d. Neer, — Paul Rembrand, — Guido Reni, — Joh. Heinr. Roos, — P. P. Rubens, — Rach. Ruysch, — Dav. Rokaert, — Sasso Ferrato, — F. Snyders, — Cust. le Sueur, — Teniers dem Sohne, — Adrian v. d. Werf, u. a. Sie können sämmtlich die zwei letzten Nachmittage vor der Versteigerung jedesmal von 3 bis 6 Uhr eingesehen werden.

Nach beendeter Versteigerung dieser Gemälde, die in fortlaufender Nr. nach dem gedruckten Kataloge genommen wird, folgt eine Partie Kupferstiche, Holzschnitte ꝛc. von Nic. Dorigny, Alb. Dürer, C. du Jardin, Marc. Anton, sowie original geätzte Landschaften berühmter niederländischer Meister als: Waterloo, Alb. van Everdingen, Ruysdael ꝛc.

Die Kunsthandlung der HH. v. Hermann und Barth in München, bei welcher auch Kataloge gratis zu haben sind, wird portofreie, mit hinlänglicher Sicherheit versehene Aufträge besorgen. —

Digitized by Google

N°. 22.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 17. März 1831.

Archäologie.

Reisen und Untersuchungen in Griechenland, nebst Darstellung und Erklärung vieler neuentdeckter Denkmäler griechischen Styls, und einer kritischen Uebersicht aller Unternehmungen dieser Art, von Pausanias bis auf unsere Zeiten, von Dr. P. O. Brönsted. Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung. Paris gedr. bei Firmin Didot. Erstes Buch 1826. Zweites Buch 1830. S. 318 mit 62 Kupfertafeln und Vignetten. Kl. Folio.

Der Vers. war, wie jedem unsrer Leser hinlänglich bekannt, ein Mitglied jener Reisegesellschaft, welche in den Jahren 1810 — 1814 sich in Griechenland so hohes und ruhmwürdiges Verdienst um die Kenntniß des alten Hellas errungen hat. Die reichen Resultate jener Untersuchungen wurden, nachdem diese Reisenden zu festeren Sitzen zurückgekehrt waren, zur öffentlichen Mittheilung bestimmt und vorbereitet. Leider scheinen sich Verhältnisse und dazwischen getretene Umstände der Herausgabe eines versprochenen Gesammtwerks höchst ungünstig in den Weg gestellt zu haben. Zwar haben einzelne Mitglieder der Unternehmung einige prachtvoll ausgestattete Monographien, welche mehrere der auf dem genannten Weg gewonnene Resultate enthalten, bekannt gemacht, allein im Ganzen haben wir doch, wenn wir die dahingeschwundene Zeit und das, was wir zu erhalten hoffen durften, in Anschlag bringen, nur einen sehr geringen Theil des überaus reichen Gesammtertrags erhalten. Wir erinnern nur an das Werk Stackelbergs über die griechischen Vasen ꝛc. von dem wir so viel zu erwarten haben und dessen Erscheinen wir nun beinahe 10 Jahre vergeblich entgegensehen. — Auch Herr Brönsted hat lange auf die Resultate seiner Untersuchungen warten lassen, doch gibt er sie nun desto ausführlicher, und wir haben nur zu wünschen daß die Lieferungen in Zukunft schneller einander folgen möchten als es mit den zwei ersten der Fall war.

Das erste Buch enthält die Resultate einer Reise nach Keos, auf der unser Verfasser von seinem Reisegefährten Lincth begleitet wurde. Dasselbe ist durch überaus reichhaltige Mittheilungen, sowohl über das was sich dem Vf. an Ort und Stelle selbst darbot, als über diejenigen Stellen der Alten, welche die Lage, der Cultus, die Geschichte der Insel ꝛc. betreffen, zu einer eigentlichen Monographie herangewachsen. Der Vf. gibt vorerst genauere Nachrichten über die Lage der vier Städte, welche im Alterthum auf Keos blühten. Er weist nach, daß alle früheren Schriftsteller in Irrthum gewesen sind, wenn sie die Lage des alten Julis an der Stelle des Hafens von Polá zu finden meinten, wo durch Inschriften die Ruinen des alten Karthäa bezeichnet werden. Hiernach bestimmt sich von selbst die richtigere Ansicht von der Lage der übrigen drei Städte Julis, Coressus und Poessa. Diese Inschriften befanden sich in den Ruinen eines Apollotempels, dessen Eigenthümlichkeiten in der Bauart durch die Lage bedingt gewesen zu seyn scheinen. Unter seinen Trümmern entdeckten unsere Reisenden außer mehreren andern Bruchstücken von Statuen und architektonischen Gliedern, welche beschrieben werden, einen sehr schönen Torso einer Leto, deren Abbildung in einer schön gearbeiteten Kupfertafel der Beschreibung beigefügt ist. Die Inschriften erhalten wir ebenfalls in Facsimile, aber die Erklärung derselben enthält das zweite Buch so wenig wie die ebenfalls versprochene keische Münzenkunde. Das Kloster des heiligen Marina auf Zea mit dem schönsten antiken Thurm, den der Vf. in Griechenland sah, erhalten wir in einer schönen Abbildung. Außerdem entdeckte der Vf. noch mehrere bedeutende Ueberbleibsel von dorischer und jonischer Architektur an neueren Gebäuden dieser Insel; unter allen Resten alter Kunst aber zeichnet sich ein kolossaler antiker Löwe auf einem Vorgebirge in der Nähe von Julis aus, der durch eine Skizze K. Cockerells, von zwei Seiten, veranschaulicht wird. Der Vf. deutet dieses Monument auf eine Stelle des Heraklides Ponticus, nach der ein Löwe die früher diese Insel bewohnenden Nymphen verscheucht habe, und theilt diese Stelle nach Pariser

Digitized by Google

Handschriften berichtigt in einer der Beilagen mit. In diesen erhalten wir noch mehrere Belege der in dem Texte besprochenen Punkte, vorzüglich über Mythos, Geschichte und Sitten dieser Insel. Viele vortrefflich gestochene Abbildungen von Münzen, unter denen mehrere bisher ganz unbekannt waren, sind als Vignetten dem Werke zu prachtvollem Schmuck einverleibt und eine Vase von gebrannter Erde mit einem spielenden Knaben beschließt dieses Buch.

Das zweite Buch, welches zwar nicht in Hinsicht auf Ausführung der Kupfertafeln, die meistens nur Umrisse sind, wohl aber in Rücksicht des artistischen Gehalts viel reicher ausgestattet ist als das erste, lenkt die Untersuchungen ganz unerwartet auf den Parthenon hin. Der Vf. ist seinem früheren Plane untreu geworden und erklärt sich selbst ausführlich genug über die Gründe, warum er es vorzieht, gleich in diesem zweiten Buche dieses herrlichste Denkmal des athenischen Volkes zu behandeln.

Feiner Sinn und eine nicht gewöhnliche Zartheit der Auffassung, welche jedoch der Unbefangenheit und Bestimmtheit der Forschung keinen Eintrag thut, ist es vor allem, was Hrn. V's. Darstellung in diesem Bande so angenehm macht; dagegen können wir sie nicht überall von dem Vorwurfe zu großer Weitläufigkeit freisprechen. Die Vorrede enthält neben einigen aus der Untersuchung gewonnenen Resultaten eine Uebersicht aller an dem Parthenon vorkommenden Bildwerke. Da diese Ansicht des Ganzen dem Vf. eigenthümlich ist und in Vergleich mit dem, was Leake, Reuvens, Müller, Weber und Quatremère de Quincy, über diesen Gegenstand geäußert haben, unser besonderes Interesse in Anspruch nimmt, so theilen wir seine Angaben in möglichster Kürze mit:

I. Die Statuen im östlichen Giebelfelde: Zeus auf seinem Throne in der Mitte, zwischen Morgen und Abend, von genrthlichen Schicksalsgottheiten, den drei Horen und den drei Parzen mit dem gütigen Glücke, und von geburtshelfenden Göttern Aphrodite Urania und Ilithyia, Hephästos und Prometheus, Ares und Hermes umgeben. Aus seinem Haupte steigt Pallas Athene, in goldenem Waffenschmuck strahlend, und schwingt sich zu der obersten Höhe des Giebels empor.

II. Die Statuen im westlichen Giebel: Auf Geheiß der siegreichen Pallas Athene sprießt zwischen ihr und dem besiegten hinvorneigenden Poseidon der heilige Oelbaum in der Mitte des Giebels empor. Zu beiden Seiten des Oelbaums neben den Hauptfiguren: der Wagen der Göttin von dem behenden Sieg gelenkt und von Erichthonius begleitet; dann die ganze Familie des Kekrops (Kekrops, Agraulos, Herse, Erysichthon und Pandrosos). In der nördlichen Ecke des Giebels der Flußgott Ilissos. In der südlichen Hälfte des Giebels, links von Poseidon: der Wagen des Gottes von zwei Pferden gezogen, von Amphitrite gelenkt und von Leukothea (oder Halia) begleitet. Hinter der Amphitrite die kindernährende Erde mit Kindern in ihren Armen; eine große Gruppe der Thalassa mit der von ihrem Schooß emporsteigenden Aphrodite; hinter beiden die Meeresstille mit dem Flußgott Kephissos und seiner Gemahlin Praxithea (oder Diogenia) und der Quellnymphe Kallirhöe in der südlichen Ecke.

III. Zu diesen Bildwerken der beiden Giebelfelder kommen die zwei und neunzig Metopenreliefs des äußern Frieses mit nicht chronologisch sondern künstlerisch (?) geordneten Vorstellungen, nämlich:

a) die vierzehn Metopen der östlichen Vorderseite mit Thaten der Athene selbst und der beiden von ihr vorzüglich begünstigten Heroen, Herakles und Theseus.

b) die zwei und dreißig der südlichen Längenseite mit drei und zwanzig Gruppen aus dem Cyclus des Centaurenmythos und neun andern aus dem innern Wesen der Athenerreligion hervorgegangenen Darstellungen. Diese sind: 1. die, mit dem Cultus der Athene selbst innig verbundene Verehrung der brauronischen Artemis, 2. die Thesmophorien, 3. die Belehrung der Priesterin der Athene, 4. der damit verbundene Cultus und das verschiedenartige Schicksal der Agrauliden, 5. die Einweihung des vom Himmel herabgesandten heiligsten Holzbildes der Athene auf der Burg, durch Erichthonios, 6. der siegreiche Kampf des Erechtheus mit Eumolpos, 7. Erichthonios der Zögling und παράεδρος der Göttin, als von ihr belehrter Wagenlenker, 8. die von der Göttin ebenfalls begabte Pandora mit Epimetheus, 9. der von der Demeter selbst im Säen der milden Frucht unterrichtete Triptolemos.

c) die zwei und dreißig Metopen der nördlichen Längenseite: neben mehreren Gruppen aus dem Lapithen-, wahrscheinlich auch aus dem Amazonen-Cyclus, und neben einigen bis jetzt unerklärten Vorstellungen, Thaten der roßgäumenden Göttin und der von ihr begünstigten Heroen Perseus und Bellerophon.

d) die vierzehn Gruppen der westlichen Metopenreihe mit Vorstellungen geschichtlichen Inhalts, nämlich Scenen aus der ersten attischen siegreichen Schlacht gegen die Perser bei Marathon.

Endlich IV. Die Reliefs am Fries der Cella: Feier der Athenäen. Festzug. Die Burggötter auf der östlichen Seite empfangen die von beiden Seiten des Tempels ankommenden festlichen Reihen des Volkes, um sie gleichsam dem Götterbilde über die breite Marmorschwelle des eröffneten Tempels entgegenzuführen.

Digitized by Google

So ſind dem Verfaſſer die Bildwerke des Parthenond Inbegriff und bildliche Darſtellung der attiſchen Religion und des attiſchen Lebens.

In der Einleitung theilt Hr. B. mehrere der an Ort und Stelle gemachten Erfahrungen und Angaben über den doriſchen Fries und die Giebelfelder mit. Das Bekanntere iſt hier faßlich und klar vorgetragen und zuſammengeſtellt und überall iſt das löbliche Verfahren des Vfs. ſichtbar, mehr auf die Betrachtung der Gegenſtände ſelbſt als auf ſeine eigenen Anſichten von denſelben hinzuweiſen, und das Verſtändniß derſelben durch Bemerkungen über die Wirkung der einzelnen Theile zu erleichtern.

Alle bisherigen Unterſuchungen über die Sculpturen des Parthenons erſtreckten ſich hauptſächlich auf den Giebel und den Fries der Cella. Herr Bröndſted hat das Verdienſt die Metopen zuerſt einer weiteren Unterſuchung unterworfen zu haben, indem er dazu einige bisher unerkannte Fragmente und die bis jetzt faſt unberückſichtigt gebliebenen Nointel-Carrey'ſchen Zeichnungen, welche zu Paris aufbewahrt ſind, benutzt hat.

Zu einer genaueren Betrachtung aller am Parthenon befindlichen Metopen bilden den Uebergang die Unterſuchungen über zwei Sculpturfragmente, die der Vf. in Copenhagen antraf und denen er nach genauen Nachforſchungen einen Platz in der achten Metope der Südſeite des Parthenon anweiſen konnte. Die wohlgelungene und mit großem Fleiß lithographirte Abbildung eines Centaurenkopfes mit erhobenem Arm und des Kopfs eines dem Todesſtreich entgegenblickenden Jünglings — dafür dürfen wir beide Fragmente nach den gegebenen Andeutungen mit dem Vf. halten — geben eine Idee von der Behandlung aller ſpäter erörterten Metopenreliefs. Nach des Vfs. Unterſuchung ſind ſie wahrſcheinlich durch einen Däniſchen Capitän Hartmand im Jahre 1688 nach Copenhagen gekommen.

Hierauf geht Hr. B. unmittelbar zur Betrachtung der geſammten Metopen am Parthenon über. Auch hier erhalten wir wieder mehrere feine Bemerkungen über die Wirkung und das Verhältniß der Metope zum ganzen Gebäude. Wie viel zum beſſeren Verſtändniß der Attike überhaupt und des Tempelbaus insbeſondere hier beigebracht worden iſt, werden nur die recht dankbar anerkennen, welchen bisher die Löſung mancher wichtigen Frage unmöglich war, ohne dem reinen Verſtändniſſe nachtheilige Hypotheſen aufzuſtellen und dem Gegenſtande ſelbſt Gewalt anzuthun. Früher hatte man annehmen zu dürfen geglaubt, daß alle Metopen des Parthenons Centaurenkämpfe darſtellten. Daß dieß nicht der Fall ſey, zeigten Stakelb's, und beſtätigen nun auch des Vfs. Unterſuchungen. Nicht einmal die Südſeite enthält, wie wir oben geſehen, nur Vorſtellungen dieſer Art; obgleich nicht, wie der Vfs anfangs meinte, dieſelben blos an dieſer Seite vorkommen. Alle 32 Metopen der Südſeite erhalten wir hier in zierlichen und genauen Umriſſen. Diejenigen, welche ſich im Stuart-Revettſchen Werke vorfinden, ſind aus demſelben abgezeichnet worden; die 13te bis 25te Metope, welche nur durch die Nointel-Carreyſchen Zeichnungen auf uns gekommen ſind, finden ſich hier, ſo viel wir wiſſen, zum erſtenmal vollſtändig und genau bekannt gemacht. Die 12 erſten und die 22te bis 32te Metope enthalten alleſammt Darſtellungen von Centaurenkämpfen. Die 13te bis 21te unterbrechen aber jene Darſtellung auf eine ganz merkwürdige Weiſe. Nach des Vfs. Ueberzeugung ſtehen dieſe wieder in ſo innigem Zuſammenhang, daß es ihm möglich ſchien, auch aus den höchſt unvollkommenen Reſten des zerſtörten Bildwerks auf deſſen urſprüngliche Bedeutung zu ſchließen:

Nr. 13. „Eine weibliche Figur in weitem Gewande, hält mit der linken Hand ihr breites, von der rechten zur linken Seite hin geworfenes Obergewand, das eine große Falte bildet, als ob ſie darin etwas trüge. Sie iſt, wie die Stellung ihres linken Fußes beſtimmt andeutet, in vorſchreitender Bewegung, hebt ihren rechten Arm empor und ſcheint eine männliche Figur, die ihr zur Seite geht, anzureden. Der Mann, deſſen Oberleib entblößt iſt, faßt den Mantel, der ſeinen Unterleib bedeckt, mit beiden Händen an, als ob er verhüten wollte, daß etwas in der breiten Falte Getragenes herausfalle. Der Kopf der männlichen und die rechte Hand der weiblichen Figur mangelten zwar ſchon zu Carrey's Zeit; aber ſonſt war die Gruppe ſehr wohl erhalten.“ — Der Vf. ſieht in dieſem Bilde die Demeter ſelbſt, welche ihren Zögling Triptolemos im Säen der milden Frucht unterrichtet.

Nr. 14. „Zwei jugendliche Figuren, die eine weiblich, die andere männlich. Jene hält, auf ihrer linken Hand, einen Korb oder Kaſten, und in ihrer geſenkten rechten Hand den vom Kaſten hinweggenommenen Deckel. Der junge Mann, welcher ganz nackt iſt bis auf ein loſes Gewand (das eine Chlaina zu ſeyn ſcheint, und von ſeinen beiden Händen angefaßt, ihm am Rücken herabhängt), hebt ſeinen linken Arm hoch empor, und ſcheint ſich über die Handlung ſeiner Begleiterin, oder über das im geöffneten Korbe Enthaltene zu erfreuen. Die ganze Bewegung der männlichen Figur: der ſeitwärts gebogene Oberleib, der gebogene, vom Gewande bedeckte linke Arm, als um irgend Etwas abzuwehren, und ſein Ausſchreiten mit dem rechten Beine — drücken Schrecken und Entſetzen aus.“ — Der Vf. findet die Erklärung dieſer Vorſtellung in dem Mythos von Pandora und Epimetheus, und zwar in dem Augenblicke der Handlung, wo Pandora den Unglückskaſten eröffnet, ihr Bräutigam aber über die Geſtalten, die aus demſelben hervorſtürmen, erſchrickt.

Digitized by Google

Nr. 15. „Ein junger Mann, in einer kaum noch erkennbaren Biga, lenkt zwei vorgespannte Pferde, welche in schnellem Laufe vorschreitend sind.“ — Nach des Vis. Deutung: der Zögling und παιδονόμος der Athene, Erichthonios, der erste der nach attischer Sage erwachsene Pferde einem Wagen anzuspannen und zu lenken lehrte.

(Der Beschluß folgt.)

Berlin.

Ein Artikel in der Allgem. Zeitung vom 5. Febr. sagt: „Se. Maj. der König hat dem hiesigen Museum, zum vorläufigen Ankauf ausgezeichneter Meisterwerke der bildenden Künste, ein jährliches Einkommen von 20,000 Thlrn. angewiesen. Es mag nur den so plötzlich trübe gewordenen Zeiten beizumessen seyn, daß diese höchst ausgezeichnete und in ihrer Zweckmäßigkeit und Pracht wahrhaft königliche Kunstanstalt bis jetzt noch nicht mehr Fremde nach der Hauptstadt gezogen, und auswärts mehr Ruf erworben hat. Hätte man in irgend einer andern europäischen Residenz — abgesehen von den hier aufbewahrten und mit historischem Sinne geordneten Kunstschätzen — auch nur ein so prachtvolles schönes und für seine Bestimmung geeignetes Bauwerk ausgeführt; es würde des Rühmens kein Ende seyn. Bey uns aber ist leider die allgemeine Theilnahme daran schnell erkaltet. Um so weniger aber sollten die büreaukratischen Schwierigkeiten bei dem Eintritt in das Museum gehäuft werden, und dem Fremden sollte, wie in Paris, sein Paß als Eintrittskarte dienen; die Einlaßkarten hiesiger Künstler und Kunstfreunde sollten für immer und nicht für eine beschränkte Zeit gültig seyn; an den öffentlichen Tagen aber sollte jedermann, ohne sich zuvor mit einer Karte versehen zu müssen, eingelassen werden. Der Zweck der Anstalt ist ja nicht diese mühselige und kostspielige Büreau-Arbeit, sondern die Kunst zu fördern und den Sinn für sie allgemein zu verbreiten.“

Paris.

Eine französische Zeitschrift berichtet:

Die kostbare Sammlung von Originalzeichnungen der Rosen, von Redouté, welche als Eigenthum der Regierung in der Königlichen Bibliothek aufbewahrt wurden, war der Herzogin von Berry geliehen worden, welche dieselbe zu ihren Effekten packen und zu London versteigern ließ. Die Sammlung wurde um 56,000 Fr. verkauft; ein höherer Preis, als der, welchen der Meister in Frankreich dafür erhalten hatte. So ehrenvoll dieß für Herrn Redouté ist, so wird doch darum der Verlust für Paris nicht weniger schmerzlich.

Erklärung.

Der im Kunstblatt (Nro. 10 und 11 dieses Jahrgangs) enthaltene Aufsatz „über die neue Auszierung des Theaters in Karlsruhe“ nennt den betheiligten Künstler nicht. Daher findet sich der Unterzeichnete, um etwaigen Mißverständnissen zu begegnen, zur Erklärung veranlaßt: daß diese Auszierung durch Hrn. von Schlick, welcher früher die Auditorien mehrerer Pariser Theater decorirte, besorgt wurde.

Karlsruhe den 11. Febr. 1831.

Hübsch,
Großherzoglich Badischer Baurath.

Bemerkungen über Kunst.

Das Studium der Natur, ihr Wiedergeben, hat seine vielfachen Schwierigkeiten. So ist sie oft nach ihrem ganzen Bilde herrlich beleuchtet und in den Tönen und Farben schön contrastirt, aber was der Kunstjüngling im Ganzen wahrnimmt, das findet er nicht auch an dem Theile, den er zu einem Kunstaanzen machen will. Dann muß ihm erlaubt seyn, das Verhältniß des Großen aufs Kleinere überzutragen, und z. B. an seinem Baume die Gegensätze der Färdung und Beleuchtung stärker vorzutragen, als er sie in der Natur findet. Wie weit er gehen darf, das lernt er von guten Meistern, die er mit gutem Sinne studirt. Ists doch in der Dichtkunst auch nicht anders.

•

Schule ist Lehre, damit das rechte, fruchtbringende Lernen durchbrechen kann, das Selbstdenken, Selbstanschauen. Denn was sind Worte, als Andeutungen, Fingerzeige, Wegweiser in Provinzen, die man selbst durchwandern muß? So soll Schule den Sinn anregen, den Geist frei machen, üben.

Manche Lehre wirkt, wie ein enthülltes Geheimniß, ein mitgetheiltes Arkanum, und erspart viel vergebliches Selbstversuchen; aber manches Wort ist auch eine Weissagung, ein Orakelspruch, deren Sinn man erst nach vielen Erfahrungen begreift. Siehe zu, daß dich die Schule zum Leben führe, daß du immer festen Boden fühlest, daß sich dein Wissen nicht als ein trübes Mittel zwischen deine Kunst und die Natur stelle und du nicht etwa nur lernest, täglich ein größerer Manierist zu werden!

Digitized by Google

N°. 23.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 22. März 1831.

Etruriſche Aufgrabungen.

Das Bullettino dell' Istituto di Corrispondenza archeologica, vom Dez. 1830, berichtet aus einem Briefe des Hrn. Karl Avvolta von Corneto, daß durch die Aufgrabungen der HH. Manzi und Fossati in der Nähe dieſer Stadt, ein etruskiſches Grabgewölbe, in Fresko ausgemalt, entdeckt worden ſey, welches durch die Erhaltung der Malereien, wie durch die Gegenſtände, die in denſelben dargeſtellt ſind, den im Jahre 1827 entdeckten keineswegs nachſteht.

Die Form und Größe des Gewölbes gleicht denen der 1829 entdeckten Gräber. Dem Eintretenden zeigt ſich auf der Hinterwand ein ſchönes Bild eines Gastmahls von fünf Perſonen, die auf einem Lager von zierlicher Form ruhen. Die ſechste und ſiebente Figur ſind nackte Sklaven, welche den Tiſch bedienen; das Werkzeug, womit der eine die Speiſen zu ſchneiden ſcheint, hat die Form der gewöhnlichen Opfermeſſer. In der Gewölbeabtheilung oberhalb dieſes Bildes ſieht man ein Triclinium von zwei Perſonen, und zwei in der Luft fliegende Vögelchen, ſo wie auch vier andre Vögel in dem darunter befindlichen Bilde auf der Erde ſtehen. Auf den Wänden zur Rechten und Linken ſind Muſiker, welche die Doppel-Flöte und ein leyerähnliches Saiteninſtrument ſpielen, dann Tänzer und Tänzerinnen in den anmuthigſten Stellungen: an dieſe ſchließen ſich Jünglinge mit den Werkzeugen des Pentathlon, und im Begriffe die Spiele deſſelben zu beginnen, nämlich: den Caeſtus, den Fauſtkampf, das Schwingen, das Springen und das Diskuswerfen. Auf den zwey Seiten der Thüre ſieht man zwey nackte Männer nach Weiberart auf Pferden ſitzend. In allem ſind es zwanzig Figuren von beinahe vier Palmen Höhe, und ſowohl in Hinſicht der Geſichtszüge als der übrigen Theile von guter Zeichnung. Der Ausdruck der Phyſiognomien, der Reichthum und die Verſchiedenheit der Kleidungen, das Ungezwungene der Bewegungen, und die Neuheit der Koſtüme werden ſehr gerühmt, und man darf hinzuſetzen, die Friſche und Lebhaftigkeit der Farben, vereint mit der Erhaltung der Bilder geben dieſem Denkmal einen hohen Werth. Das würfelförmig bemalte Gewölbe, oben mit demſelben eleganten Epheugewinde durchzogen, welches ſein Gebälke ſchmückt, der Fries mit mehrfarbigen Streifen, der Sockel mit Meereswogen, kurz alle Ornamente entſprechen in Geſchmack, Zeichnung, und Erhaltung dem Werthe der Figuren. Durch die Sorgfalt der Unternehmer dieſer Aufgrabungen iſt dieſes Grabmal den ungünſtigen Einwirkungen der Luft, ſowie dem Zutritte unbeſcheidener Menſchen entzogen worden; ohne Zweifel in der Abſicht um es zur Bewunderung und zum Unterrichte Aller wieder zu öffnen, wenn der Eingang gehörig geſchützt, und die Malereien mittelſt ſorgfältiger und fleißiger Abzeichnungen gerettet ſeyn werden, da ſie durch die Länge der Zeit bey jeder neuen Berührung der Luft ſehr leicht zerſtörbar geworden ſind. Ein Gleiches geſchah auch ſchon von Seite derjenigen, welche die Malereien der letzten in jener Gegend ausgegrabenen Grotte entdeckten und zeichneten. —

In der Nähe von Bomarzo (Polimatium) (ungefähr 12 Meilen von Viterbo) hat Hr. Ruggeri ſehr glückliche Aufgrabungen unternommen. Es kam nach und nach eine ganze Nekropolis mit wohlerhaltenen Grotten zum Vorſchein, in welchen bis jetzt zehn vollſtändige Vaſen mit rothen Figuren auf ſchwarzem, oder ſchwarzen Figuren auf rothem Grunde gefunden wurden, wobei zu bemerken, daß man in derſelben Grotte, in der eine Vaſe mit dem Bilde eines Windhundes zu den Füßen eines Kriegers ſich befand, einen Hunds-Schädel derſelben Art erblickte, woraus man folgern möchte, daß die Vaſe in dieſer Gegend ſelbſt gemalt worden ſey.

Auch ſind die Waffen bemerkenswerth, welche ſich vorfanden, ſo wie die in großer Anzahl vorkommenden bronzenen Vaſen, Lampen, und ähnliche Gegenſtände aus Metall, dann eine Reihe dünner Platten mit Figuren von gehämmerter Arbeit, die vergoldet waren, und durch ihre Vollendung bezeugen, auf welche hohe Stufe dieſer der etruskiſchen Kunſt ganz eigenthümliche Zweig der Bildnerey gebracht worden war.

Digitized by Google

Archäologie.

Reisen und Untersuchungen in Griechenland, nebst Darstellung und Erklärung vieler neuentdeckter Denkmäler griechischen Styls, und einer kritischen Uebersicht aller Unternehmungen dieser Art, von Pausanias bis auf unsere Zeiten, von Dr. P. O. Bröndsted. Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung. Paris gedr. bei Firmin Didot. Erstes Buch 1826. Zweites Buch 1830. S. 318 mit 62 Kupfertafeln und Vignetten. Kl. Folio.

(Beschluß.)

Nr. 16. „Zwei junge, als heroische Figuren blos mit losen Chlamyden versehene, übrigens nackte Männer in dem Momente eines eben entschiedenen Zweikampfs, nach welchem der eine tödtlich verwundet dahin sinkt, der andere siegreich zurücktritt.“ — Der Vf. sieht in diesem Relief: des Erechtheus Sieg über Eumolpos oder Immarados.

Nr. 17. „Eine große männliche, blos mit einer leichten Chlamys an der linken Schulter und am linken Arme versehene, sonst nackte Figur, scheint eine weibliche, wie eine Priesterin bekleidete Figur, die einen Korb (oder ein rundes Gestell, etwa einen kleinen Altar, oder das Fußgestell eines kleinen Standbildes) mit beiden Händen vor sich trägt, und sich eben wegbegibt, anzureden.“ — Hr. B. sieht in diesem Relief entweder die erste Priesterin der Athene, welche ein rundes Fußgestell für das darauf zu errichtende vom Himmel gesandte Holzbild der Göttin von Erichthonios eben empfangen hat — oder auch eine Kanephore, welcher jener Heros eben den heiligen Korb überreicht, und seine, die Kanephorie betreffenden Befehle ertheilt hat.

Nr. 18. „Drei weibliche, ganz bekleidete Figuren, deren zwei größer und wie im Vorgrunde, in starker Bewegung eines eiligen Laufens, mit erhobenen Armen und mit ganz losen, über die Schulter nachlässig zurückgeworfenen und um die weitausschreitenden Füße herumflatternden Gewändern vorgestellt sind, die dritte aber kleiner, wie ein, in einiger Entfernung aufgestelltes Standbild, ruhig steht. Diese trägt sehr deutlich einen, mit einem Gürtel unter dem Busen zusammen gehaltenen Peplos; auch ist am linken Arme ein Stück Gewand, wie von einem über die Schulter hinabgleitenden Schleier übrig, was aber Carrey, von seinem niedrigen Standpunkte aus, um so weniger recht sehen konnte, als diese kleinere, und wie ein Standbild vorgestellte Figur am Marmor gewiß sehr flach gehalten war.“ — Der Vf. glaubt in diesem Relief eine Darstellung der drei Töchter des Kekrops: Agraulos, Herse und Pandrosos erkennen zu müssen, welchen Athene den mystischen Kasten, worin der kleine Erichthonios sich befand, anvertraut hatte, mit dem Befehle, denselben zu hüten, doch ohne den Inhalt voreilig erspähen zu wollen. Herse und Agraulos aber eröffneten den Kasten, wurden zur Strafe von der erzürnten Göttin mit Wahnsinn geschlagen und stürzten sich von den Felsen der Burg hinab. Die treue Pandrosos dagegen ward Priesterin der Göttin.

Nr. 19. „Zwei ganz bekleidete weibliche Figuren, die neben einander stehen und sich zu unterreden scheinen. Die eine derselben, die einen Peplos und einen am Haare befestigten und auf die Schulter herabhängenden Schleier (κρήδεμνον) trägt, hält beide Arme ruhig, den rechten unter dem Busen, den linken gegen die Wange zu gebogen, und scheint daßjenige, was die andere Frau, welche die rechte Hand ausstreckt und im Sprechen begriffen ist, ihr sagt, gelassen anzuhören. Diese zweite Figur trägt ein, mit weiten Halbärmeln versehenes, langes Kleid und einen losen Mantel (χλανίς), welcher an der linken Seite der Figur, entweder am Gürtel oder am Unterkleide, befestigt zu seyn scheint.“ — Der Vf. vermuthet auf dieser Metope die vergötterte Priesterin der Athene, Pandrosos, mit einer anderen weiblichen Gottheit, entweder der Telete oder der Themis, zusammengestellt, und von ihr die Weihe oder Belehrung über Pflichten ihres hohen Amtes ruhig empfangend.

Nr. 20. „Zwei weibliche, wie Hierophanten ganz bekleidete Figuren, von welchen die eine, von dem Tische oder dem, wie eine Console auf der Wand hervortretenden Vorsprung, auf welchem einige Schriftrollen liegen, eine derselben emporhebt, aufrollt und genau betrachtet, während die andere Figur, die ihr den Rücken zukehrt, eine ähnliche Schriftrolle schon empfangen hat, und sich damit langsam hinweg zu begeben scheint. Bekleidung dieser Figuren: lange Unterkleider (χιτῶνες ποδήρεις, τερμιόεντες) mit darüber geworfenen losen Peplis, wozu noch, bei der Einen, der Mantel kömmt (ein ἀπωμίδιον), der, auf den Schultern lose befestigt und hinten hinabfallend, demjenigen Anzuge sehr ähnlich sieht, welchen am südlichen Friese der Cella vier Processions-Frauen tragen, die von Visconti Diphrophoren genannt worden sind.“ — Der Gegenstand der Darstellung ist nach des Verfassers Meynung: zwei weibliche, hieratische Figuren, vielleicht Priesterinnen oder andere eigens erwählte Jungfrauen, welche die Schriftrollen der heiligen Satzungen hervornehmen, um sie, am Tage der Anodos, und in der paarweise geordneten Reihe der Thesmophorias zusammen feierlich einherzutragen.

Nr. 21. „Zwei Weiber stehen, symmetrisch gestellt, und von vorne gesehen, bei einem kleinen, eine weibliche Gattheit vorstellenden Schnitzbilde, das auch von vorne

Digitized by Google

gesehen wird, mit einem einfachen, bis zu den Füßen hinabreichenden, und unter der Brust, mittelst eines Gürtels, knapp anliegenden Chiton bedeckt ist, und sich auf einem kleinen runden Fußgestell befindet. Die eine, und wie es scheint, ältere der beiden Frauen, hinter Hand vor dem Beschauenden, ist wie eine Priesterin oder Tempeldienerin in lange Gewänder gehüllt, und sieht dadurch einer der beiden Figuren auf der neunzehnten Metope sehr ähnlich; sie faßt mit beiden Händen ihren weiten Mantel an, und scheint die zweite, jüngere Frau, die auf der andern Seite des Bildes steht, anzureden, während diese ihr eigenes Obergewand, Peplon, von der linken Schulter losgemacht, und dadurch ihren Busen entblößt hat, mit ihrer linken Hand das hinabgleitende Gewand hält, mit ihrer rechten, emporgehobenen Hand aber den Kopf des Standbildes berührt.“ — Diese Metope stellt nach dem Vf. das Schutzbild der langbekleideten Artemis: χιτώνη vor; rechts die Priesterin, links eine junge Frau, eine glücklich entbundene Wöchnerin (λεχώ oder λεχωίς) welche eben im Begriffe ist ihre eigenen Kleider abzulösen, um sie der Göttin dankbar zu weihen.

Wenn nun auch diese Deutungen gegen zu erwartende Einwürfe fest ständen, wenn auch ein näherer oder entfernterer Zusammenhang zwischen diesen so erklärten Darstellungen statt findet: so fragt es sich doch, in welchem Verhältniß der künstlerischen Idee und Ausführung stehen sie zu den auf beiden Seiten dieser Reihe in ungleicher Anzahl befindlichen Centaurenkämpfen? Herr Bröndsted hat diese Frage sich nicht aufgeworfen, wie es scheint, denn für die künstlerische Rechtfertigung einer so seltsamen Anordnung dürfte doch kaum hinreichend seyn, was er in der Vorrede sagt, es seyen in den Metopen Großthaten vorgestellt, welche entweder von der Göttin selbst ausgeführt, oder unter ihrer Leitung, theils von befreundeten Göttern, theils von begünstigten Heroen und Menschen vollbracht, auf das attische Land und Volk bedeutenden Einfluß gehabt hätten. Die genügende Lösung dieser Frage wird vielleicht über das richtige Verständniß des ganzen Wunderbaues nicht wenig Licht verbreiten. Man ruft so oft die Dichtkunst und andere gleichzeitige Erscheinungen als Analogien zu Hülfe, warum nicht hier? Sollten sich nicht Beziehungen und Allegorien hier nachweisen oder wenigstens vermuthen lassen, wie wir es bei der Erklärung der in vielem Bezug verwandten Gesänge des Pindar immer thun müssen? Selbst ein unzulänglicher Versuch dieser Art würde manches zur Erörterung des Verhältnisses beider Erscheinungen und zum Verständniß einer jeden derselben beitragen.

Ueber die Metopen der Südseite des Parthenons gehen die Untersuchungen in diesem Buche nicht hinaus. Durch eine Bemerkung, die der Vf. bei Mittheilung zweier Metopenzeichnungen aus einem Portefeuille im Pariser Kupferstichkabinet, deren eine mit einer bisher verdächtigen Zeichnung von Stuart übereinstimmt, zu machen Gelegenheit hatte, werden wir belehrt, daß auch an der Nordseite, unter den für uns auf immer verlornen Metopen, Darstellungen von Centaurenkämpfen waren.

Ueber die Construction des Parthenons und dessen innere Einrichtung handelt dieses Buch ebenfalls noch nicht. Nur in der Erklärung der Kupfertafeln erhalten wir, zu dem von Cockerell an Ort und Stelle aufgenommenen und von dem Stuartschen bedeutend abweichenden Grundriß des Parthenons, einige wichtige Angaben, namentlich über die Stellung der Säulen im Innern, so wie über den bisher zu wenig beobachteten Fußboden und den muthmaßlichen Standpunkt der kolossalen Bildsäule.

Die vielen kleinern Abbildungen, die der Vf. als Vignetten seinem Werke hat beidrucken lassen, machen uns nicht nur mit vielen Gegenständen von bedeutendem Kunstwerthe bekannt, sondern dienen auch häufig zur Erläuterung der vom Vf. mitgetheilten Untersuchungen; auch geben die am Schluß des Buchs angefügten Erklärungen Gelegenheit zu manchen interessanten Nachrichten und instruktiven Bemerkungen. Auch in diesem Bande sind viele vortreffliche Abbildungen von Münzen enthalten. Unter den Kunstgegenständen andrer Art verdient vor allem der Kopf einer jugendlichen Figur von gebrannter Erde mit goldenen Haaren und blauen Hörnern, Flügeln und Ohrgehängen genannt zu werden, den der Vf. auf eine Medusa deutet. Ebenso das Relief einer irdenen Schaale, auf dem der jugendliche Dionysos von einem Faune und dem Amor der Ariadne zugeführt wird. Sämmtliche Abbildungen zeichnen sich durch Sorgfalt der Behandlung und große Zierlichkeit des Stichs aus, und gereichen der prachtvollen typographischen Ausstattung zum würdigen Schmucke.

Bm.

David in Brüssel.

(Nach dem Journal des Artistes vom 2. Jan. 1831.)

..... Der für die Zusammenkunft festgesetzte Ort war der Saal Davids.

„Wissen Sie, sagte zu mir eine junge und schöne Frömmlerin, deren Vater seine 200,000 Livres Renten wohl dazu hätte anwenden können, seiner Tochter eine andere Erziehung zu geben, wissen Sie, warum dieser Hr. David, von dem sie mir eben sagen, so häßlich ist? — Weil sein linker Kinnbacken auffer allem Verhältniß mit dem rechten steht. — Aber, wissen Sie, warum sein Kinnbacken, weil Sie ihn einmal so nennen, so geschwollen ist? — Man sagt, er sey in seiner Jugend einmal mit einem Rappiere verwundet worden. — Weit

Digitized by Google

gefehlt! Sie werden wissen, mein Herr, daß Hr. David für den Tod des Königs gestimmt hat. — Ja, und? — Und! daß in dem nämlichen Augenblicke, in welchem er das Wort Tod ausgesprochen, durch eine sichtbare Strafe Gottes sein Backen geschwollen. — Wunderbar! und was das Merkwürdigste dabei ist, daß Gott unter den 387 Mitgliedern der Versammlung, welche eben so gestimmt hatten, dem David diese Ehre allein angethan hat.

In der Geschichte Frankreichs sind die Einwohner von Brüssel im Allgemeinen nicht stark. Der Brauer eines unserer Geächteten hatte bei diesem einen sehr schönen Kupferstich des Schwurs im Ballhause bemerkt, welcher an der Wand des Saales hieng. „Was ist dieß? fragte er. — Wie Sie sehen, ein Ballhaus.“ Der Mann betrachtete noch eine Weile in tiefem Nachdenken den Kupferstich, wandte sich mit einem Seufzer um und rief aus: „Gestehen Sie nur mein Herr, daß es um diese Leidenschaft des Spiels eine sehr furchtbare Sache ist .... Sehen Sie alle diese Figuren an; gleichen sie nicht einer Bande von Besessenen? Diese drei da, die sich umarmen, scheinen nicht sehr zufrieden mit ihrem Tagwerk? aber dieser da (indem er auf Mirabeau deutete) dieser da, welcher die Fäuste zusammendrückt, als wenn er im Begriffe wäre, in eine Convulsion zu verfallen, ich will alles wetten, der hat verloren!“

Um wieder auf David zurückzukommen, wir waren am folgenden Sonntag nach zehn Uhr bei ihm. Paganel, Lejeune und Barrère fanden sich dort zusammen. Der Letztere hatte ohne Zweifel seine Collegen bereits über den Charakter der Person unterrichtet, mit welcher sie es zu thun haben würden. Wir wurden im Arbeitszimmer sehr artig empfangen, und bemerkten alsbald ein ausgezeichnetes Porträt Pius des VII., Bonaparte auf dem St. Bernhardsberge, verschiedene Gegenstände aus der Mythologie, endlich das Gemälde, an welchem David eben arbeitete, das aber nicht gerade sein Meisterstück ist: Mars, der von den Grazien entwaffnet wird. Sir Richard nahm mit Hülfe seines Dolmetschers das Wort: „Sagen Sie diesen Herrn, daß drei Jahre nach Cäsars Tod keiner seiner Mörder mehr vorhanden war; but I am higly pleased, thirty years after the death of a tyrant, to meet with four kinglillers.“ (ich dagegen bin hoch erfreut, dreißig Jahre nach dem Tode eines Tyrannen noch mit vier Königsmördern zusammenzutreffen.)

Seine Worte klingen mir noch in den Ohren. Die Herren antworteten mit einer tiefen Verbeugung; das Erstaunen schien sie zu verhindern, den Inhalt des sonderbaren Complimentes ganz zu fassen. „Seit ich auf der Welt bin, sagte der anscheinend so blutdürstige Engländer, habe ich nie etwas gegessen, was Leben gehabt hätte. Man wird mich also keinen Menschenfresser nennen.“ — Glauben sie uns, mein Herr, sagte David, die Hand auf das Herz legend, wir haben alles gethan, was wir thun konnten; unser Gewissen macht uns keinen Vorwurf und die Nachwelt wird uns die Gerechtigkeit widerfahren lassen, zu glauben, daß wir unsern Auftrag vollkommen erfüllt haben.

David war ein wahrer Künstler, im vollen Sinne des Wortes; er hatte das Genie, aber auch die Leidenschaften und Lächerlichkeiten eines großen Künstlers. Wenn er, der schwärmerische Freund der Schönheit, von Malerei sprach, so donnerte er, als ob er sie vorgezeichnet hätte, die Sophismen der Liebhaber des Häßlichen, die heutzutage in Frankreich triumphiren, in einer energischen und originellen Sprache nieder. Eine Künstler-Eigenschaft, die er in hohem Grade besaß, war die, daß seinem Gedächtnisse immer die Züge gegenwärtig blieben, welche er einmal gesehen hatte. War ihm der Name einer Person entfallen, so nahm er seinen Bleystift, und wie flüchtig man auch den kennen mochte, von welchem er redete, man konnte ihn in dem nämlichen Augenblicke nennen, in welchem man den von ihm aufs Papier geworfenen Umriß sah. Andererseits war eine von seinen Künstlerthorheiten die, für einen ausgezeichneten Musiker gelten zu wollen. Wir ergötzen uns, ihn über Musik raisonniren zu hören, sicherlich würden die ausgemachtesten Perücken gegen ihn Neuerer gewesen seyn. Und dennoch sagte er manchmal: „Ich glaube bestimmt ein erträglicher Maler zu seyn, weil es jedermann sagt; aber wenn ich mich auf die Musik gelegt, wenn ich der überwiegenden Neigung gefolgt hätte, die mich zu ihr hinzog, wahrlich, dann würde man erst recht gesehen haben, was ich zu leisten im Stande war.“

Was die Politik betrifft, so war David auch hier ein Künstler; in dieser Beziehung blieb er weit unter der ausgezeichneten Stellung, in welche die Umstände ihn versetzt hatten. In der Unterhaltung mit Sir Richard sprach er nur von Festen, Gesängen und Prachtaufzügen der Revolution. „Ach, mein Herr, rief er mit Enthusiasmus aus, Sie können sich gar keine Vorstellung von den wundervollen Processionen, von den glänzenden Ceremonien machen, welche jeden Tag bezeichneten; das war Magie, das war der Zauberstab der Feen. Die Vernunft und die Freiheit auf antiken Wagen gezogen; prächtige Frauen, mein Herr, die griechische Schönheitslinie in ihrer ganzen Reinheit; schöne Jünglinge in der Chlamys, schöne Jungfrauen in der Tunica, Blumen ausstreuend; und dann, mitten durch alles dieses, die Hymnen von Lebrun, Méhul, Rouget de l'Isle ...“ Und darauf trillerte er die Marseillaise. Dieß war so ziemlich Alles, was David in der Revolution sah.

B ..., aus Brüssel.

Digitized by Google

N°. 24.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 24. März 1831.

Lithographie.

Umrisse zu Dante's Paradies, von Peter von Cornelius, Ritter des k. B. Civilverdienstordens, Direktor der Akademie der bildenden Künste (in München). Mit erklärendem Texte, von Dr. J. Döllinger, ordentlichem Professor der Theologie an der Ludwig-Maximilians-Universität (daselbst); Leipzig, bei Börner. (Querfolio. 40 S. Text. 9 lithographirte Blätter.)

Indem ich mir's zur Ehre rechne, von der Redaction des Kunstblattes zur Anzeige vorliegenden Werkes aufgefordert worden zu seyn, welches von einem berühmten Künstler nach der großartigsten unter allen romantischen Dichtungen entworfen und auf sinnvolle Weise von einem Professor der Theologie erläutert ist: muß ich gleich von vorneherein, wie der Herausgeber dieser Umrisse, die Entschuldigung der Leser in Anspruch nehmen, wenn ich über ein Kunstwerk, das zwar von der höchsten Einfachheit der Darstellung, aber auch zugleich von großer Ideenfülle und reicher Schönheit ist, nur fragmentarische Andeutungen gebe; und ferner, wenn meine hier und dort von dem Künstler und dessen gelehrtem Interpreten abweichende Auffassung des Gedichtes die Farbe subjectiver Ansicht und Ueberzeugung an sich trägt. Allein, für's Erste, wäre ja wohl, nach der hierin gewiß anerkanntesten Auctorität Dante's selbst, auch die treffendste Erörterung in Worten, weil dem Gebiete der Abstraction zugewendet, für die Aneignung einer Kunstdarstellung unzureichend, welche bei aller plastischen Klarheit doch in's Element der Mystik mit dem Gedichte, dem sie entnommen ist, hinüberschweift. Was jedoch das Zweite betrifft, so ruft alles Große und Bedeutsame, je weiterhin es sich der Beobachtung darbietet, desto vielfältigere Auffassungen hervor und kann in dieser Vielseitigkeit seines Verständnisses am sichersten als eine wahre Kunstschöpfung, die unendlich ist wie die der Natur, anerkannt werden.

Cornelius hatte an dem ersten Versuche der Fresco-Malerei in der Wohnung des nun verstorbenen Bartholdy in Rom Theil genommen. Während hier die Restauratoren dieses verloren geglaubten Kunstzweiges ihre Geschichte Josephs vollendeten, ward ein größeres Unternehmen vorbereitet, zu welchem der Marchese Massimi seine Hand bot. Einer von den drei Sälen der Villa desselben sollte von Cornelius' Hand Bilder aus dem Paradies des Dante erhalten. Aber die Ausführung der Blätter, die hier in Umrissen mitgetheilt werden, unterblieb durch die Berufung des Meisters nach München, worauf Veith, — und später Koch und Führig — den Saal des Dante zu malen bekam. Der Verfasser des Textes macht im Vorworte darauf aufmerksam, wie diese Arbeit von Cornelius nicht bloß an und für sich werthvoll sey und zum Beweise diene, „daß der Meister bei seiner wahrhaft shakespeare'schen Vielseitigkeit auch auf dem christlichen Kunstgebiete ganz eigentlich einheimisch sey"; sondern wie sie vorzüglich als „Unterpfand dessen betrachtet werden müsse, was von ihrem Urheber, der sie in einer früheren Lebenszeit entworfen, nun, nachdem er zur künstlerischen Vollendung und Reife gelangt, zu erwarten sey, wenn er die christlichen, ewig wahren und unsterblichen, der ganzen Nation befreundeten und theuren Ereignisse und Ideen — in der neu zu erbauenden Münchener Ludwigskirche — darzustellen unternehmen werde."

Man hat mit Recht das Paradies Dante's als den musikalischen Theil der göttlichen Comödie bezeichnet. Unter diesem Gesichtspunkte erscheint es als die poetische Vollendung des Gedichtes; ein Werth, der ihm nur von solchen abgesprochen werden kann, welche den einseitigen Maaßstab einer festen, in klarer Objectivität heraustretenden Gestaltung nach dem Vorgange der früheren Abtheilungen, namentlich der Hölle, auch hier anlegen wollen und eben damit beweisen, daß ihnen die tiefste Idee der Dichtung, der Fortschritt aus dem Reiche der Formen und Farben in das Element des Lichtes und der Töne, aus dem materielleren in's intelligible und mystische Kunstgebiet, verborgen geblieben ist. Allerdings ist in diesem letzten Theile die Veranlassung zu theologischen Aussprachen und scholastischen Erörterungen in besonderem Maaße nicht nur dem Dichter dargeboten, sondern auch recht ge-

Digitized by Google

stillschweigend von ihm benützt worden, so daß man daraus sein Glaubensbekenntniß beinahe vollständig zusammensetzen kann. Aber es ist nicht zu übersehen, daß auch seine Theologie eine contemplative, mystische, ebenso freisinnige als tief empfundene ist und somit, bei allen von der Zeit ihr anklebenden Formeln und Distinctionen, dem dichterischen Geiste innig verschwistert. Die gelehrten Commentatoren unterliegen leicht der Versuchung, Beides, Theologie und Poesie, von einander zu trennen, so daß nicht nur die poetische Idee, das lebendige Bild, in den Schatten treten, sondern auch die religiöse Ansicht aus ihrer Höhe herabgezogen und verwässert werden muß. Ist solches Vergessen des Poeta über dem Teologo bei der verfänglichsten, aber auch bedeutsamsten Gestalt des Paradieses, der Beatrice, einmal eingerissen; so kann auch das Ganze, dessen Gruppen sich sämmtlich um jenes Bild anreihen, nicht anders als zerbröckelt und ungenügend erscheinen. Daher wird auch dem Dichter und dem Künstler es leichter werden, als gelehrten Antiquaren, den poetischen Inhalt und Zusammenbang der Dichtung anzuschauen. So hat denn das Paradies in Cornelius seinen Zeichner gefunden. Die bildliche Auffassung und Darstellung wird freilich bei diesem Theil der Dante'schen Comödie durch den Umstand erschwert, daß der Dichter in den Regionen des Lichtes die bestimmten Formen der sichtbaren Welt und der irdischen Verhältnisse löst und, je höher ihn die Gnade von Himmel zu Himmel führt, desto immaterieller oder doch in einer überirdischen Beschaffenheit der Materie Alles beschreibt. Er selbst fühlt die Gefahr, die dadurch auch für den inneren Sinn der Phantasie entsteht, wenn das Menschliche und Irdische so sehr verflüchtigt und alles in unbekannte, unaussprechliche Räume hinausgerückt werden soll; daher er (Canto XXX V. 43 ff.) den Wink ertheilt, er dürfe die seligen Menschen in ihren auferstandenen, wenn auch verklärten, doch deuselben Leibern, die sie auf der Erde besaßen, anschauen. Ohne diese Freiheit, in der Darstellung des Paradieses die Analogie des Irdischen beizubehalten, würde, wenn auch, woran gleichfalls zu zweifeln ist, das Gedicht vor Boden- und Haltlosigkeit bewahrt, doch gewiß dessen Aufnahme in den Kreis der zeichnenden Künste unmöglich gemacht. Wie nun der Meister die einzelnen Gestalten erfunden und in Gruppen gebracht, durch weise Auswahl die wesentlichen Partieen des Gedichtes verbunden und das Ganze, so weit es durch äußere Formen dargestellt zu werden vermag, in hoher Klarheit und Würde zu einem sichtbaren Epos ausgesprochen habe, mag aus folgender Angabe der einzelnen Blätter entnommen werden.

Die acht ersten Blätter enthalten einen Kreis von Bildern, in dessen Mitte die Darstellung des neunten Blattes gehört. Jedes von jenen acht hat eine besondere Abtheilung des Kreises. Das Ganze ist von einem mit Sternen besetzten Band umgeben, gleichsam einem himmlischen Oceanus, nach der Weise des irdischen bei Homer. Die einzelnen Abtheilungen scheiden sich von einander theils durch Stäbe, an welchen Blumensträuße in gefälligen Arabesken befestigt sind, theils durch architektonische Pfeiler, auf denen der Künstler entsprechende Engelfiguren, in betender Haltung oder sonst mit heiligem Dienste beschäftigt, angebracht hat. Da Dante in seinem Paradies die Bewohner des Himmels in verschiedene Räume nach dem Planetensystem seiner Zeit vertheilt und jeden an dem Orte, wo er ihn gefunden, beschreibt; so sind auch in den vorliegenden Umrissen die durch ihre Localität im Himmel zusammengehörigen in den verschiedenen Abtheilungen abgesondert, und zur Orientirung des Beschauers ist jedesmal der Stern, in welchem die Seligen sich aufhalten, durch das gewöhnliche astronomische Zeichen auf dem gestirnten Bande angedeutet. Freilich fällt dieß bei den Bewohnern der Zwillinge und des Empyreums (auf Taf. VI, VII und VIII) hinweg. Auch hat Cornelius, weil er die neun Himmel auf acht Abtheilungen beschränken mußte, Mercur und Venus auf Einem Blatte (Taf. II) vereinigt und aus dem Gebiete des Jupiter einen einzigen Bewohner zu denen des Mars (Taf. IV) herübergezogen. Diese Freiheit, die dem Künstler gewiß schon an und für sich zusteht, ist um so weniger Willkühr zu nennen, als derselbe von den nothwendigen Bedingnissen des Locals, für welches er seine Arbeit bestimmt hatte, abhängig war.

Auf dem ersten Blatte schwebt Beatrice mit Dante in die unterste Stufe des Paradieses, in die Mondessphäre. Er sieht fest und lerndegierig in ihr Antlitz, wodurch ihm, seiner oftmaligen Versicherung gemäß, die Gesichte des Himmels sich erst deutlich darstellen. Die Freundin führt ihn mit ihrer Linken und begleitet mit der leicht erhobenen Rechten ihre Erklärung der Gegenstände und Personen. Gegenüber diesen schwebenden Figuren, zum Zeichen, daß hier ihre bleibende Wohnstatt sey, sitzen zwei weibliche Bewohner des Mondes, aus der Zahl derer, welche einst ihr Gelübde gebrochen haben, wenn gleich gewaltsam dazu getrieben, doch nicht ohne nachherige, wenigstens theilweise Zustimmung ihres Willens: Piccarda, aus der florentinischen Familie der Donati, und Constanze, die Tochter König Rogers und Erbin der Königreiche Neapel und Sicilien, durch deren Hand der Hohenstaufe Heinrich in den Besitz des südlichen Italiens kam. Beide, selbst die Kaiserin unter Krone und Prachtmantel, tragen das klösterliche Gewand; sie sprechen Demuth und selige Ruhe in Haltung und Zügen aus.

Den Bewohnern des Mercur, die um des Ruhmes willen tugendhaft gewesen, und denen der Venus, die früher irdischer Liebe gefröhnt, aber diese durch das heilige

Digitized by Google

Feuer der geistigen und himmlischen Liebe verzehrt haben, ist die zweite Abtheilung angewiesen. Von den Ersteren sitzt hier der römische Kaiser Justinian, sein Gesetzbuch aufgeschlagen auf den Knieen, in Toga und Kaisermantel gehüllt und den Lorbeer um die Schläfe; eine kräftige Gestalt, die mit Zuversicht um sich blickt. An seiner Seite befindet sich der dem Venuskreise angehörige Bischof Folco von Marseille, vormals Troubadour; im Gewande des Kirchenfürsten, das Haupt demüthig gesenkt, wie von der Empfindung und Anschauung göttlicher Dinge beseelt und aus dem Kreis der Umgebung abgezogen, schlägt er auf der einst dem Dienste weltlicher Neigung gewidmeten Laute höhere Lieder an. Zwischen beiden Männerköpfen sieht eine liebliche Frauengestalt hervor, Rahab, die Magdalena des alten Testamentes, in betender Faltung ihrer Hände. Wie herrlich diese Zusammenstellung: Rechtsverfassung, Kunst und Familienleben sind vom Christenthum reiner gestaltet und im Paradiese durch ewigen Lohn verklärt.

Das dritte Blatt ist von drei jener seligen Geister belebt, welchen die Sonne zum Aufenthalt gegeben ist, weil sie auf Erden Forscher und Lehrer der göttlichen Weisheit, der Theologie, gewesen: Thomas von Aquin, Albert der Große und der Cardinal Bonaventura. „Die Gruppe dieser drei Männer", heißt es treffend im Terte S. 16, „ist ein in sich vollendetes und geschlossenes Ganze. Jeder repräsentirt eine der Richtungen, welche zusammen die dem Priesterthume der katholischen Kirche gesetzte Aufgabe bilden. Diese Aufgabe, sie ist keine andere, als erstlich: die Vereinigung der Seele mit Gott durch Loreißung vom Irdischen, contemplativen Aufschwung zum Himmlischen und fortwährende Nährung und Steigerung der Liebe Gottes; sodann die in der geistigen Pflege der anvertrauten Gemeinde, in der Ausübung des Pastoralberufs thätige Nächstenliebe, und endlich die wissenschaftliche Bearbeitung und begriffsmäßige Entwickelung der geoffenbarten Religionswahrheiten. In dieser dreifachen Aufgabe ist der ganze Beruf des Priesterthumes erschöpft, welcher somit in der vor uns liegenden Gruppe gleichsam personifizirt erscheint; denn Bonaventura repräsentirt die mystisch-contemplative, Thomas die speculativ-dogmatische und Albert die praktisch-thätige Tendenz — eine Idee, zu deren Aufstellung uns sowohl das Leben und der Charakter der drei ausgezeichneten Männer, als auch der eigenthümliche Ausdruck ihrer hier gezeichneten Gestalten zu berechtigen scheint."

In der vierten Abtheilung sind vier Helden der Marssphäre versammelt. Carl der Große, mit Krone, Schwert und Reichsapfel, ragt durch die Hoheit seiner Gestalt über die andern Krieger hervor; Hoheit des Geistes, Strenge der Gesinnung, Energie des Willens redet aus Blick und Miene. Ihm zunächst sitzt der König des neu eroberten Jerusalem, Gottfried von Bouillon, in der einfachen Rüstung des Kreuzfahrers, eine so liebliche als kräftige Erscheinung, die von tiefer Demuth angehaucht ist; er stützt sich auf sein Schwert und senkt ruhig sinnend das Haupt. Frisch und klar steht, der neben ihm sitzt, der israelitische Heersührer Josua hervor, in alterthümliche Heldenrüstung gekleidet. Zwischen beiden letzteren wird der ernste, düstere Kopf des Judas Maccabäus sichtbar im griechischen Helmschmuck; das Mitgefühl über dem entarteten Zustande seiner Nation redet aus ihm, wie Josuas Angesicht hell und froh von dem Sturze der Mauern Jerichos und dem frohem Besitze des schwer errungenen gelobten Landes zeugt. Ausser diesen vier Bewohnern des Mars erkennt man noch im Hintergrunde zwischen Carl dem Großen und Gottfried den mit dem Imperatorskranze gezierten Constantin den Großen. Ihn hat Dante in den Jupiter gesetzt, der von den Beförderern der Gerechtigkeit bevölkert wird. Allein mit Fug verbindet der Künstler den Sieger unter dem Zeichen des Kreuzes mit den frommen Feldherrn und christlichen Rittern. Diese Heldengruppe ist einfach und schön geordnet; die verschiedenen Charaktere und Costüme sind eine überraschende Allegorie der zu allen Zeiten streitenden Kirche und erinnern mit Vertrauen an des Erlösers Wort, wornach die Pforten der Hölle sein Reich nicht zu überwältigen vermögen.

Ganz anderer Art ist der Inhalt des folgenden, fünften Blattes. Wie dort das Reich des Herrn nach seinem äußeren Kampfe aufgefaßt ist, so hier nach seinem inneren Frieden. Im Saturn befinden sich diejenigen, die durch Glauben und Selbstverleugnung — wobei sich der materielle Begriff mönchischer Askese mit einmischt — zur Beschauung des Göttlichen geschickt, und hoher Erkenntnisse, Gesichte und Offenbarungen gewürdigt worden sind: Benedict von Nursia, der Stifter des gebildetsten und wohlthätigsten Ordens, mit tiefem Ernste die Ordensregel schreibend; hinter ihm Romuald, von dem die Camaldulenser ihren Ursprung genommen haben. Das strenge Angesicht, das seinen Zeitgenossen Furcht einflößte, ist im Letzteren auch hier mit Würde ausgedrückt. — Auf der andern Seite, gegenüber den ernsten Vätern der Klosterzucht, sitzen zwei Häupter der mittelalterlichen Mystik, Franz von Assisi und Dominicus, die Stifter des Minoriten- und des Predigerordens. Die beiden letzteren sind zwar von Dante nicht ausdrücklich diesem Stern zugeschrieben; er hat ihrer vielmehr schon früher durch den Mund zweier Verehrer, des Thomas und des Bonaventura, auf glänzende Weise gedacht. Der Künstler glaubte aber, ihnen im Saturn ihren himmlischen Wohnplatz anweisen zu dürfen. Der Vordere, Franz, ist in Betrachtung der ihm wunderbar eingedrückten Wundenmale Christi versunken und hält das Kreuz in seiner

Digitized by Google

Linken; der abgemagerte Körper deutet auf die Entsagungen und Bußwerke hin, wodurch diese fromme Seele sich für ihre merkwürdigen Vorkommnisse auf Erden empfänglich gemacht. Hinter ihm betet — eine herrliche Gestalt — Dominicus mit aufwärts gelehrtem Angesichte — und über seinem Haupte schwebt die feurige Zunge, die nach Analogie des apostolischen Pfingstfestes auch ihm dereinst soll erschienen seyn, um ihn mit dem heiligen Geiste zu göttlichem Berufe zu erfüllen.

Die Scene des sechsten Blattes ist auf der achten Himmelssphäre, den Zwillingen. Hier, wo der Dichter in einer unabsehbaren Schaar von Lichtern die triumphirende Kirche gewahrt, treten ihm die drei Lieblingsjünger des Erlösers entgegen, die ihm eine Prüfung über die drei sogenannten theologischen Tugenden, Glaube, Hoffnung und Liebe, auferlegen; zuerst Petrus, dann Jacobus und zuletzt Johannes. Der Künstler hat diese drei Apostel nebeneinander sitzend dargestellt, ihnen gegenüber Dante, von Beatricens rechtem Arme sanft umschlungen und durch ihren lächelnden Anblick zum Bestehen der Prüfung gestärkt. Als Repräsentantin göttlicher Erkenntniß hält sie ein Buch in der Linken — und welches Andere, als die Bibel, auf deren Auctorität sich die Antworten des frommen Sängers allein stützen wollen? Es ist der Augenblick, in welchem Dante eine Frage des Johannes, der dabei seine Hand freundlich forschend erhoben hat, die Frage nämlich nach dem Wesen der Liebe erwiedert. „Vortrefflich ist im Antlitz des großen Florentiners die feste Zuversicht ausgedrückt, mit welcher er im erlaubten Selbstgefühl das Bekenntniß ablegt, daß er, von den Schlacken unreiner Liebe geläutert, nunmehr sein Herz ganz und ausschließend dem allein Liebenswerthen zugewandt habe. „Wie schön vermittelt die ernste, ruhige Klarheit des Jacobus zwischen der düstern Strenge des Petrus und der lieblichen Milde des Johannes. Dieser Ausdruck des Unmuths in dem Gesichte des Apostelfürsten ist aber hier ganz richtig; denn schon sinnt er über die Strafpredigt, welche er, von gerechtem Zorne ergriffen, sofort halten wird. — Jacobus schelnt nichts von dem zu ahnen, was in der Seele seines großen Mitbruders vorgeht. Er, der mit Dante von der Hoffnung gesprochen, befindet sich schon im vollen ungestörten Besitz alles dessen, was der Sterbliche nur als das ferne Ziel seines Strebens und seiner Sehnsucht ahnen kann; für ihn gibt es kein Sehnen und Streben, keinen Kampf, keinen Wechsel mehr; daher die schöne, einem spiegelglatten See vergleichbare Klarheit auf seinem Antlitz. Johannes aber — wer könnte in ihm den Jünger verkennen, den der Herr geliebt, der an der Brust des Gottmenschen geruht und dessen ganzes Leben nur Ausdruck und Gestaltung der Liebe gewesen?“ (S. 29. 30).

Von besonderer Schönheit ist auf diesem Blatte der seitwärts unten an dem Pfeiler knieende Engel im Gewande und mit der Rauchpfanne eines Chorknaben.

Das siebente Blatt, wie die beiden folgenden, gehören dem höchsten Himmel, dem Empyreum, an. Aus der unermeßlichen Anzahl von Wesen, welche die unter dem Bilde der weißen Rose majestätisch beschriebene Himmelsversammlung bilden, hebt der Künstler vorerst vier Gestalten hervor. Hier sitzen zuerst Adam und Stephanus zusammen, sinnvoll verbunden, weil jener den Tod als Sold der Sünde, dieser ihn als eine Geburt zum höheren Leben in der Blutlaufe empfieng. Beide schauen sich ruhig heiter Auge in Auge. Ihnen gegenüber ist Moses gesetzt, die Gesetzestafeln vor sich haltend, mit dem festen, strengen Blick, welcher der Ausdruck des steinernen Gesetzes ist. Neben ihm der Apostel, der das Schwert des Geistes schwang und in dessen Schriften deutlicher als irgendwo sonst gesagt ist, Christus sey des Gesetzes Ende. Die drei großen Wahrheiten, die in jedem christlichen Bewußtseyn zur Erfahrung werden, Sünde, Gesetz und Gnade, sind hier nach ihrem historischen Entwickelungsgange im Leben der Menschheit aufgefaßt, und das verklärende Ziel, das ewige Leben, das mitten im Tode ein Schauen der Herrlichkeit und ein Genuß der Gnade bleibt, ist daran angeknüpft. Bedeutungsvoll ist namentlich auch die ernste Richtung, welche die Blicke des Gesetzgebers auf den Vater der Sünde nehmen, dessen Angesicht aber dem Bedürfnisse des Herzens folgt und in die seligen Mienen und auf die Palme des Märtyrers schaut. Dazu kommt, worauf auch Herr Dr. Döllinger hinweist, daß Paulus neben demjenigen ruhet, „dessen Ermordung er ehemals in seiner starren phariſäischen Verblendung mit Wohlgefallen angesehen hatte.“ — Daß der Künstler den Stephanus unter diese Gruppe aufnahm, geht so ganz aus den Ideen Dante's hervor, daß dagegen kein Vorwurf deßwegen erhoben werden darf, weil unter den Bewohnern des Empyreums in der göttlichen Comödie der Name des Stephanus nicht ausdrücklich aufgeführt sey. Aber dieß ist für den Unbefangenen wohl etwas störend, daß der Diaconus der ersten Gemeinde in Jerusalem das Gewand und die Dornenkrone eines Franziskaners trägt, wenn anders die Zeichnung dieses Blattes mich nicht über die Intention des Meisters getäuscht hat.

(Der Beschluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 25.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 29. März 1831.

Lithographie.

Umrisse zu Dante's Paradies, von Peter von Cornelius, Ritter des k. B. Civilverdienstordens, Direktor der Akademie der bildenden Künste (in München). Mit erklärendem Texte, von Dr. J. Döllinger, ordentlichem Professor der Theologie an der Ludwig-Maximilians-Universität (daselbst); Leipzig, bei Börner. (Querfolio. 40 S. Text. 9 lithographirte Blätter.)

(Beschluß.)

Auf dem achten Blatte sind drei andere Mitglieder des empyreischen Himmels dargestellt, die gleichfalls durch eine geniale Combination des Künstlers die Idee des göttlichen Reiches von einer neuen Seite kundgeben. Wie nämlich auf der vorigen Tafel mehr die universelle weltgeschichtliche Entwickelung des göttlichen Rathschlusses, den der erste und der zweite Adam repräsentiren, umfaßt wird; so hier im engeren Kreis die Anstalt der Kirche, des letzten Gliedes, aber auch des vollendenden, in der Reihe göttlicher Ordnungen. Johannes der Täufer, der Herold und Repräsentant der ganzen alttestamentlichen Glaubensweise und Bußgesinnung, sitzt hier im kameelhärenen Kleide und spricht in Angesicht und Gestalt den Geist seiner Predigt und seines Wandels aus, sowie er mit der Hand empordeutet auf den Bräutigam, an dessen Stimme sich der Freund erfreut, obwohl ihm selbst ebendamit die Stunde des Abtretens von seinem Schauplatze geschlagen hat. Nach der Anordnung der Bilder, wie sie bei der Ausführung statt finden sollte, würde Christus im neunten Blatte gerade über dem empordeutenden Täufer seine Stelle erhalten haben. Dem Johannes gegenüber sitzt der Bischof Augustinus von Hippo, der so scharfsinnige als gemüthvolle und erfahrungsreiche Gründer des theologischen Systemes, das, namentlich auf die Schriften des Apostels Paulus gebaut und mit einem lebendigen Bewußtseyn menschlichen Bedürfnisses und göttlicher Gnade durchgeführt, den ewigen Wahrheitsodem in sich schloß, welcher durch die Rinde des Scholasticismus und fremdartiger Beimischungen erst nach Jahrhunderten sich hervorgedrängt und am reinsten in dem großen Calvin sich ausgesprochen hat, der in anderer Beziehung freilich, aber gewiß auch hier nicht mit völligem Rechte, im Kunstblatte oft ein Anathema hören muß. Augustinus schreibt, den Ernst tiefer Speculation und hoher Gesinnung in seinen Gesichtszügen. Rückwärts von ihm, das Angesicht gegen den Beschauer gewendet, sieht man Gregor den Großen, römischen Pabst, mit der dreifachen Krone, ein aufgeschlagenes Buch haltend. Er, namentlich wegen der verbesserten oder neubegründeten kirchlichen Liturgie berühmt, ergänzt von dieser Seite die Darstellung des Augustin, indem beide mit einander der eine den inneren geistigen Kern, der andere die äußere Gestalt der mittelalterlichen Kirche vertreten.

Ein ovales Feld zeigt das neunte Blatt. Sein Inhalt ist die Darstellung der höchsten Anschauungen, womit der Besuch des Dichters im Paradiese und zugleich das Gedicht selber schließt. Rechts kniet Dante, in betender Erhebung der Hände und mit gespannter Aufmerksamkeit auf das Gesicht; links der heilige Bernhard von Clairvaux, der in diesen höchsten Räumen anstatt Beatricens den Dichter begleitet, gleichfalls betend, aber mit gesenktem Haupte. In einen Ring von geflügelten Engelköpfen gefaßt, kniet die im Anschauen der Dreieinigkeit selige Madonna; die Krone ruht schon auf ihrem Haupte, zwei Engelköpfe schweben unter ihr, gleichsam als Träger ihres Emporschwebens. Rückwärts auf weitem gothisch verziertem Stuhle sitzen Gott Vater und Sohn in der bekannten Sitte des späteren Mittelalters als Pabst oder Kaiser und König in menschlicher Gestalt und prachtvollem Schmucke, über ihnen schwebt der heilige Geist in Gestalt der Taube. Außer den herrlichen Figuren der beiden anbetenden Männer, kann ich nicht leugnen, daß mir das Uebrige, was doch den eigentlichen Culminationspunkt der künstlerischen wie der poetischen Darstellung bilden soll, weniger zugesagt habe. Einmal ist das Schauen der Maria ein unsicheres; sie soll in die Trinität hineinblicken, aber sie kann die ganze Trinität, so wie diese hier gezeichnet ist, nicht ohne Umwendung

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Digitized by Google

und somit nur successiv erblicken; sie begegnet höchstens der Taube, und auch auf diese sind wenigstens in der vorliegenden Steinzeichnung die Augensterne nicht hingerichtet. Vornämlich aber ist es die Art der Behandlung der göttlichen Personen, der ich meine Anerkennung versagen muß. Nicht etwa bloß, weil es meiner längst ausgesprochenen Ueberzeugung zuwiderläuft, das Göttliche — ausgenommen soferne es in dem Erlöser das Fleisch angezogen hat — in sichtbar begrenzten Formen menschlicher oder anderer Gestalt darzustellen; sondern ich berufe mich ganz allein und ausschließend auf den Dichter selbst, dessen Ansicht dem Künstler hier auch allein oder doch vorerst gültig seyn wird. Wie ich dieß früher in meiner Schrift über die bildliche Darstellung der Gottheit mit Hinweisung auf die Quelle dargethan habe; so muß ich es jetzt bei so besonderer Veranlassung wiederholen, daß Dante ausdrücklich der menschlichen Figur auszuweichen strebt. Man wird sich nicht auf die seltenen Stellen berufen wollen, wo er vorübergehend in acht ghibellinischem Sinne von Gott als dem Kaiser der Welt und des Himmels redet, wie z. B. Canto XXIV V. 40 ff. Denn sonst überall wird der Höchste als Licht bezeichnet; und obgleich der Dichter sich eine besondere Himmelssphäre als den Aufenthalt Gottes denkt und sich von dem symbolisirenden und versinnlichenden Charakter seiner Zeit nicht völlig losreißen kann; so wählt er doch im Bewußtseyn der Geistigkeit Gottes das reinste, unsinnlichste Bild. Zuerst stellt er Gott als einen Punkt dar, unendlich hell oder auch unendlich klein; so klein, daß Dante das kleinste Geschaffene daneben für groß erklärt (Cant. XXVIII, V. 19 — 21):

> E quale stella par quinci più poca
> Parrebbe luna, locata con esso,
> Come stella con stella si colloca.

Offenbar will Dante hier nichts Anderes als dem Gedanken an eine göttliche Masse, an greifliche Körperlichkeit, vorbeugen; er will das Immaterielle jenes Punktes aussprechen. Andere Erklärungen, so z. B. jene, die Streckfuß bei dieser Stelle aufgenommen hat, sind immer etwas gezwungen. — Ferner im XXXIII Gesang kommt die Schilderung der Trinität, die auch der Erklärer vorliegender Umrisse im Texte anführt. Dieß ist eine scholastische Construktion zur Verdeutlichung der kirchlichen Lehre; nur drei Kreise sieht Dante in dem ewigen Lichte sich entfalten, und, so bestimmt als er es irgend auszudrücken kann, schreibt er nur dem zweiten Ringe, welcher nun ersten ausgestralt wird, eine menschliche Gestalt zu, dessen Verhältniß zum Ringe ihm dann gerade als das Wunder der Vereinigung der göttlichen und menschlichen Natur in Christo erscheint. — In Dante's Phantasie lag gewiß der alte bärtige Gott Vater nicht, sonst hätte er anders gedichtet. — Eine schwierige, aber dem origi-

nalen Geiste eines Cornelius angemessene Aufgabe war es indessen, mit Vermeidung des Geometrisch-Unkünstlerischen in Dante's Vision eine Lichterscheinung aufzunehmen, in welcher die Idee des Dichters mit dem Berufe des Künstlers sich versöhnte. Daß übrigens die von ihm vorgezogene traditionelle Darstellungsweise Ernst und Würde in den Gestalten des Vaters und Christi besitze, und unter Bildern dieser Art vorzüglich genannt werden müsse, wird Jedem auf den ersten Blick einleuchten.

Was bisher bei den einzelnen Blättern angedeutet worden, gilt von dem gesammten Werke. Die Gedankenfülle und geistige Tiefe des großen Dichters tritt aus der Anlage des Ganzen, wie aus Wahl und Anordnung der Gruppen und Figuren hervor. Ein Eigenthümliches jeder wahrhaft epischen Poesie ist schlichte, ruhige Hoheit, die hier, wenn auch verschieden von der antiken Darstellung, gleichfalls den romantischen Charakter begleitet und seiner innerlichen Gluth und Kraft um so mehr Würde verleiht. In dieser Hinsicht haben die Umrisse nach Dante sich dem ernsten christlichen Kirchenstyle angeschlossen, obgleich sie nicht zu einer kirchlichen Bestimmung gezeichnet sind; aus Geist und Inhalt des Gedichtes hat sich dem Künstler diese Form ergeben. Aber das Gemüthliche, Innige, Christlich-Innerliche ist darum nicht verloren gegangen über der ernsten Haltung und erhabenen Würde. Vielmehr ist auch hier der Künstler mit dem Dichter gleichen Schritt gegangen, soferne sich ungefacht über alle Theile des Werkes der warme Hauch christlicher Empfindung verbreitet, wie er denn in einzelnen Partieen besonders weht, jenachdem der Gegenstand der Darstellung, in den weiblichen Figuren, in dem bischöflichen Trauhdour, in der letzten Scene vornämlich, es mit sich brachte. Solche Empfindung aber, die still und warm das ganze Werk belebt, ist die wahrste, wie sie die tiefste und innigste ist und nur den Eingeweihten in ihrer Herrlichkeit recht offenbar wird. Rechnen wir dazu die Klarheit, mit welcher der Künstler seine Auffassung der Dichtung ausgesprochen hat, das Charakteristische, womit sich die verschiedenen Gestalten ihre Eigenthümlichkeit bewahren, die Menge von Beziehungen, die aus der einfachen Darstellung und Anordnung sich ergeben, namentlich die durchgehende Rücksicht auf die herrschenden Ideen des Gedichtes, und die Mannichfaltigkeit, in welcher Cornelius diese höchsten Wahrheiten des Gemüthes künstlerisch zu gestalten und in herrlichen Gruppen zu symbolisiren wußte, ohne dem Geiste des Dichters untreu zu werden: so ist dieß Alles wohl das rühmlichste Zeugniß, daß eben so viel künstlerisches Verstand als Phantasie — Vorzüge, die man an diesem Meister gewohnt ist aus seinen Darstellungen der hellenischen Mythe — auch zu dieser früheren dem christlichen Ideen- und Lebenskreise entnommenen Arbeit zusammengewirkt haben. Das hohe

Digitized by Google

Geſetz, bei aller epiſchen Retardation und Abſchweifung im Einzelnen die Tendenz des Ganzen nie aus dem Auge zu verlieren, den Faden der Grundidee zart und leiſe durch alle Verwickelungen und Ausbrüche durchzuleiten, iſt von dem geiſtvollen Künſtler in einem bewundrungswürdigen Grade der Vollendung beobachtet. Wie ſchön nun aber vor deſſen innerem Auge das Bild in ſeiner Ausführung geſtanden haben mag, iſt durch die Umrißlinien ſchon angedeutet. Dieſe leicht hingeworfenen Geſtalten ſehen; dieſe Gruppen bewegen, berühren, umſchlingen ſich. Von dem Ausdrucksvollen der Phyſiognomieen und Stellungen habe ich bei den einzelnen Blättern ſchon geſprochen und zum Theil ſchöne Bemerkungen des Erklärers darüber mitgetheilt. Die kirchliche Würde legt ſich vorzüglich auch in der Behandlung der Gewänder dar, welche durch natürliche Strenge die angemeſſenſten Hüllen der geiſtigen Kraft und Größe ſind, die ſich in den Köpfen, in den Geſtalten, wie überhaupt in der Anordnung des Ganzen, kundgibt.

Und nun zum Schluſſe noch ein Wort über den Text des Werkes. Der Verfaſſer hat eine fortlaufende und umſtändliche Auslegung gegeben, wodurch er den ganzen Zuſammenhang des Gedichtes darzulegen und ſeine großartige Ideen nachzuweiſen verſuchte. Es iſt ihm dieß in einem ſeltenen Grade inſofern gelungen, als er mit einem richtigen Sinne den Gedankengang in ſeinen Hauptmomenten fixirt, das Bedeutungsvolle der Erſcheinungen empfunden, überhaupt Alles lebendig aufgefaßt und in einer anziehenden Darſtellung ausgeſprochen hat. Ein fleißiges Studium des göttlichen Sängers, das er allenthalben beurkundet, hat ihn auf ſolche Weiſe in den Stand geſetzt, das Publikum auf die ihm mehr dem Namen als dem einzelnen Inhalte nach bekannten Dichtungen des Dante aufmerkſam zu machen und es auf einen Genuß vorzubereiten; welcher den Deutſchen durch zwei treffliche Ueberſetzungen, wie die von Kannegießer und Streckfuß, nun ſo ſehr erleichtert iſt. Die frühere Anziehung mehrerer Stellen des Textes in dieſer Anzeige, mag den Leſern zum Belege dienen, wie ſinnig Herr Profeſſor Döllinger ſeinen Gegenſtand anſchaut und behandelt und wie ſeine gelehrte Bildung und ſein äſthetiſcher Geſchmack ſich wechſelſeitig die Hände reichen, eine gediegene, dem Geiſte der zwei Originale, die er vor ſich hat, verwandte Schilderung abzufaſſen. In dem ganzen Vortrage des Verfaſſers iſt es jedoch unverkennbar, daß er den Dante zu ſehr kirchlich, nicht univerſell genug, nimmt. Hier iſt freilich nicht der Ort, umſtändlich darzulegen, Dante's Geiſt ſey nicht nur ſeiner Zeit überhaupt, ſondern auch vorzugsweiſe ſeiner Kirche vorausgeſchritten; kann aber der Verfaſſer nach ſeinen theologiſchen Grundſätzen auch nicht zugeben, daß Dante über der katholiſchen Kirche geſtanden, ſo wird ihn doch eine aufmerkſame Prüfung des Dichters längſt davon überzeugt haben, daß derſelbe wenigſtens in ſehr bedeutenden Punkten außerhalb dieſer Kirche ſich befinde. Nun ſind im Texte der Cornelius'ſchen Umriſſe diejenigen Seiten des Gedichtes mit beſonderem Nachdruck und beinahe ausſchließend hervorgehoben, welche gleichſam eine Apologie ſeiner Rechtgläubigkeit abgeben ſollen; wie denn der Verfaſſer weiter eine in ſeiner Darſtellung hinreiſſende und nicht wenig an Görres' Einleitung zu Suſo's Schriften erinnernde Anpreiſung der Klöſter als Pflegeſtätten der Myſtik, eine hiſtoriſche Beweisführung für die Wunder des h. Franciskus und Aehnliches beibringt, was über den natürlichen Zweck ſeiner Auslegung hinaus zu liegen ſcheint und allerwenigſtens durch ebenſo entſchiedene Hinweiſung auf Dante's Freiſinnigkeit ſollte aufgewogen werden. Denn auch dazu war ihm durch das ſiebente Blatt unſerer Umriſſe wie anderwärts Veranlaſſung gegeben.

Als hiſtoriſche Bemerkung für den Fall einer neuen Auflage erlaube ich mir nur Folgendes in Beziehung auf die Erklärung des letzten Blattes. Ich zweifle nämlich ob man die Gewohnheit, Gott in menſchlicher Geſtalt abzubilden, eine altchriſtliche nennen dürfe, wie S. 40 geſchieht. Denn Sitte, allgemeiner Gebrauch, iſt ſie nach Literaquellen und kunſthiſtoriſchen Monumenten erſt im dreizehnten Jahrhundert geworden. Die katholiſche Kirche ſelbſt, nicht bloß dieſer und jener Theologe, hat früher, zumal in der altchriſtlichen Zeit, dawider geeifert. Davon iſt in dem geſchichtlichen Abſchnitte der oben erwähnten Abhandlung der Nachweis gegeben. Was ferner die Berufung auf jene Danieliſche Viſion betrifft; ſo iſt dieſe für eine occidentaliſche Phantaſie als Schilderung des Jehova nicht minder grobſinnlich, als die Beſchreibung der Hirtenliebe im Hohenliede, welches beides immerhin dem Morgenländer zuſagen mochte, jedoch bei uns auch mittelſt myſtiſcher Deutung zu keinem lautern und würdigen Gefühl weder des Göttlichen noch des Reinmenſchlichen paſſen will.

Carl Grüneiſen.

Aufgrabungen in Paeſtum.

Im Oktober vorigen Jahres wurden auf Befehl des Königs durch Hrn. Bianchi Aufgrabungen veranſtaltet, durch welche es gelungen iſt, bei den Ueberreſten des ſogenannten Amphitheaters, zwiſchen dem großen und dem kleinen Tempel den völligen Umfang eines andern Tempels zu entdecken und aus dem Schutte hervorzuarbeiten, der glücklicherweiſe in den vier Seiten ſeines Unterbaues, beſtehend aus dem Sockel oder Stylobat, auf welchem die Cella und der Portikus oder Pronaos des Tempels ſich erhoben, unverletzt geblieben war. Hieraus, und aus dem

Digitized by Google

übrigen, in und um den Tempel gefundenen Fragmenten läßt sich die Form desselben mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen.

1) Der Tempel war ein Pseudoperipteros und in der Stellung der Säulen beinahe Systylos.

2) Die Größe und Gestalt des Tempels ist ein Parallelogram von ungefähr zwei Quadraten von 50½ neapolitanischen oder 97½ römischen Palmen (was ungefähr den 4ten Theil von dem Umfang des großen Tempels ausmacht). Mehr als ein Quadrat nahm der Umfang der Cella ein, das übrige der Vorhof oder Portikus mit seinen Stufen.

3) Die Façade ist sechssäulig, mit einer zweiten Säulenstellung und Pilastern hinter der ersten, so daß die Zahl von zehn Säulen, mit den schon seit Jahrhunderten nach Salerno gebrachten Säulen, welche daselbst an dem bischöflichen Marstall verwendet sind, und den übrigen in Paestum selbst noch vorhandenen Resten zusammentrifft.

4) Die Form und Höhe der Säulen (die Säule von 5¼ neapol. Palmen im Durchmesser) nähert sich der jonischen und korinthischen, nämlich die Basis ist die vereinfachte jonische mit zirkelrundem Pluthus; die Kannelirung ist halbzirklig und hat breite Stege. Das Kapitell hat eine einzige Reihe eingekerbter Blätter, über denen vier Stängel an einem einzigen Stiele hervorwachsen, und in Voluten endigen, welche die Ecken der mit einem Eyerstab gezierten Platte des Kapitells halten. Als besondere Eigenthümlichkeit sieht man noch vier Frauenköpfe in vollem Relief, gleichfalls aus der Masse des Kapitells in den von den Voluten übrig gelassenen Räumen hervortretend, und auf der angeführten einzigen Reihe von Blättern ruhend.

5) In dem Gebälke sind der Architrav und der Fries, mit Metopen von strenger dorischer Ordnung, ganz denen des großen Tempels ähnlich, nur daß an dem eben entdeckten sich in den Metopen Relief-Figuren befinden. Die Cornische dagegen entfernt sich von der dorischen Einfachheit; denn sie ist aus einem jonischen Untergesimse mit kleinen Bögen, Zahnschnitten und Spindeln gebildet; an der Wasserrinne finden sich ausser den gewöhnlichen Zapfen mit großen Rosen noch kleinere Rosen in der Höhe des Gesimses.

Ausserdem hat man noch zwanzig mit Basreliefs gezierte Metopen ausgegraben, die jedoch größtentheils zerfressen und verschadt sind. An den weniger beschädigten erkennt man heroische und weibliche Figuren kämpfend dargestellt, z. B. einen Herkules, eine Venus (?) ꝛc. alle sind von altem und einfachem Styl. Ferner Fragmente von drei Ecken des Gesimses der beiden Giebelfelder mit einfacher Gliederung in griechischem Styl. —

Sonach zeigt sich der architektonische Charakter des Ganzen als ein gemischter; der Architrav und der Fries sind dorisch; das Gesimß, die Säulen und die Gliederung des Stylobats nähern sich dem Jonischen und Corinthischen. Man hat diese Verschiedenheit aus späterer Restauration zu erklären gesucht.

Das Material des Gebäudes ist derselbe poröse Kalkstein, der bei den übrigen Tempeln angewandt ist.

Der Haupt-Seite des Tempels gegenüber, gegen Mittag zu, wurde eine ausgedehnte Linie von Säulen-Trümmern mittlerer Größe entdeckt, welche vielleicht einen Portikus bildete, der auf das Amphitheater zulief; endlich glaubt man hinter der Cella des Tempels selbst den Plan eines sehr kleinen Tempels wahrzunehmen, der vielleicht von der Art seyn könnte, welche Vitruv in Antis nennt.

(Bullet. dell' Istituto di corr. arch. Dec. 1830.)

Warschau.

Im Falle einer Belagerung oder eines Bombardements fürchtet man unter anderen auch für das königliche Schloß von Warschau. Dasselbe enthält eine schöne Sammlung von Gemälden Bacciarelli's, der seine sämmtlichen Sujets aus der polnischen Nationalgeschichte nahm; die Portraits der Könige von Polen, die Büsten der berühmtesten polnischen Krieger, die schönen Ansichten von Warschau, von Caletti gemalt, u. s. w. Unter den Statuen, welche mehrere Plätze zieren, führt man vornehmlich die kolossale Statue in Goldbronze an, welche dem Könige Sigismund von seinem Sohne Ladislaus errichtet wurde, und die Reiterstatue des Prinzen Joseph Poniatowski von dem berühmten Thorwaldson.

Diamanten
für
Lithographen, Kupferstecher und Glaskünstler.

Diamantspitzen in Stahl gefasst, zum Radiren in Donndorfischer Manier, sowie dergleichen Spitzen für Kupferstecher und Glaskünstler lassen wir jezt in bester Qualität verfertigen und sind folgende stets vorräthig:

feine Spitzen für Lithographen
— — — Kupferstecher
— Zinkelspitzen mit einer Flächenspitze
— Spitzen für Glaskünstler in zwei Sorten.

Gebr. Gropius im Diorama zu Berlin.

Digitized by Google

N°. 26.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 31. März 1831.

Kunstgeschichte.

Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neuern Zeiten von C. L. Stieglitz. In drei Abtheilungen. Nürnberg, Friedrich Campe. 470 S. 8.

Wir besitzen noch nichts über die Geschichte der Baukunst in ihrem ganzen Umfange, und Herr Stieglitz, durch viele verdienstvolle Arbeiten in diesem Fache dazu berechtigt, hat durch dieses Buch einem dringenden Bedürfniß abzuhelfen gesucht. Selbst ein bewährter Architekt, geht er überall vom künstlerischen Standpunkte aus, und wir verzichten darum in seinem Buche gern auf eine gründliche Behandlung der Zeitumstände, welche die Entwicklung der Kunst in ihrer Verbindung mit der übrigen geistigen Entwicklung der Menschheit zeigte. Zur Uebersicht, wofür dieses Buch bestimmt ist, genügt es, die Thatsachen der eigentlichen Kunstgeschichte im Zusammenhang und mit Klarheit dargestellt zu sehen.

Die ersten Kapitel sind der Erörterung theoretischer Ansichten über Entstehung und Bedeutung der Kunst gewidmet. Insbesondere enthält das zweite, unter dem Titel: Bildung der Gestalten, eine Metaphysik und Symbolik der mathematischen Formen, welche der Architektur zur Grundlage dienen. So viel Scharfsinn wir in dieser Untersuchung bewundern, so läßt sich doch nicht verhehlen, daß vieles Willkührliche und Unzusammenhängende im Einzelnen stattfinde, und wir können sie nur als einen Versuch betrachten, einen Blick in das rechte Wirken des künstlerischen Geistes und sein Verhältniß zu den Gesetzen des Universums zu thun. Ohne daher auf nähere Beleuchtung der vom Vf. hier aufgestellten Sätze einzugehen, wenden wir uns sogleich zu dem Historischen, welches mit dem dritten Kapitel beginnt.

Auf den hohen Gebirgen Asiasiens wird ein Urvolk angenommen, unter dem die ersten Anfänge der Kunst entstanden seyn sollen. Leider wissen wir zu wenig von dem Volke und von seiner Kunst. Von dieser sollen die Höhlentempel des Paropamisus, der Stadt Bamjan und andere Höhlen zwischen Bamjan und Balak in der Nähe des Ortes Mahn, zeugen. Nun herrscht aber über die Denkmäler von Bamjan die größte Ungewißheit ob sie indisch oder babylonisch sind, und über ihre Zeit läßt sich gar nichts bestimmen. — Die Geschichte der Kunst bei den Indern erlaubte ungleich reichere Angaben. Solche erhalten wir auch über die Höhlentempel des Shiva auf Salsette und Elephante, die Grotte zu Carli, das Pantheon zu Ellora, die pyramidischen Pagoden zu Deogur, Tanjore und Ramiseram, die Felsentempel auf Ceylon und über das riesige Mavalipuram. Jedoch hat der Vf. die Hypothese, daß diese Monumente in die Urzeit gehören, als völlige Thatsache hingestellt und nicht einmal auf die Verschiedenheit der Meinungen aufmerksam gemacht, von denen einige sie erst spät (kurz vor der christlichen Zeitrechnung) entstehen lassen. Nach der indischen kommt die Baukunst der Chinesen an die Reihe. Sie sind dem Verfasser aus jenem Urvolk des Paropamisus hervorgegangen und finden nach dieser Ansicht hier ihren Platz. Der Contrast dieser Architektur gegen die der Inder fällt in die Augen, beide scheinen nichts miteinander gemein zu haben, und der Zweifel läßt sich nicht abweisen, ob die Behandlung der chinesischen Kunst hierher gehöre? Uebrigens werden wir aus diesem Abschnitt mit allen Denkmälern dieser Architektur bekannt durch die ausführlichen Nachrichten, welche der Vf. aus den neuesten Reiseberichten zusammengestellt hat. — Ebensowenig hätten wir an dieser Stelle eine Behandlung der Kunst in dem neuen Welttheile erwartet. Sie liegt ganz außer unserm Weg, und es ist sehr problematisch, ob ihr ein hohes Alter zugeschrieben werden darf. Als bloßer Kunstanfang aber hat sie noch nicht auf eine Stelle in dieser Reihe Anspruch. Diese wird auch dadurch um so unangenehmer unterbrochen, als wir dadurch allein, wie es scheint, genöthigt sind, noch einmal zu unserm Urvolk des Paropamisus zurückzukehren. Als der Punkt, nach welchem hin die Ausströmungen aus demselben gerichtet sind, wird der Kaukasus angegeben. Dieser bezeichnet die Richtung, mit der die andere nach China hin correspondirt. Der Verfasser sucht den Mangel an sicheren Nachrichten zu ersetzen durch eine Zusammenstellung aller verwandten

Digitized by Google

Erscheinungen, denen wir bei den verschiedenartigsten Völkerstämmen begegnen. So erhalten wir z. B. eine Aufzählung aller Höhlenbauten und wahrscheinlichen Grabstätten von Griechenland bis nach Skandinavien. Durch diese Aufführung des äußerlich Verwandten wird zu viel dem Wesen nach Ungleichartiges zusammen gebracht. Auch in der Kunst werden sich wie in andern Wissenschaften gewisse Gesetze auffinden lassen, nach denen sich das ursprünglich Gleiche im Verlauf der Zeit und dem Charakter des Volkes gemäß fortbilden mußte. Das dem äußeren Anschein nach Zusammenfallende gehört oft sehr verschiedenen Zeiten und Entwicklungsperioden an; eine unkritische Vergleichung solcher Erscheinungen kann daher leicht Unwahrheiten enthalten und zur Verwirrung nicht wenig beitragen. —

Erst in dem neunten Abschnitt berühren wir wieder geschichtlichen Boden. In diesem und dem folgenden wird die Kunst bei den Medern, Babyloniern und Persern mit Ausführlichkeit behandelt, bis mit dem eilften Abschnitt die Kunst bei den Phöniziern eine neue Entwicklungsepoche andeutet. Die israelitische Architektur scheint von der phönizischen nicht gut zu trennen, die Kunst beider Völker bildet vielmehr ein Ganzes. So ist es auch hier behandelt, und die Erörterung des bedeutendsten Bauwerks bei den Israeliten, des Tempels Salomonis, findet sich sehr ausführlich in dem zwölften und letzten Abschnitt der ersten Hauptabtheilung des ganzen Werkes. Der Aufklärung dieses so dunklen Punktes in der Kunstgeschichte hat der Verfasser vielen Fleiß gewidmet, und es ist ihm gelungen, mehreres, was Hirt's Untersuchungen zweifelhaft ließen, zu berichtigen, wenn gleich einige Punkte nicht vollkommen aufgelöst sind, z. B. das Verhältniß der dreistöckigen Kammern um den Tempel. Der Säulen Jachin und Boas geschieht in diesem Buche öfter und ausführliche Erwähnung, allein gerade hier wäre der Ort gewesen über die Disposition und Ausschmückung derselben gründlicher zu handeln. Wesentlich ist zwar die Erwähnung, daß sie die Stelle der Obelisken vor den ägyptischen Tempeln vertraten, allein so ohne alle Erörterung des wie? bleibt und diese Angabe unverständlich. Außer diesem Tempel läßt sich nur wenig von israelitischer Architektur namhaft machen, wie die Brücke zur Verbindung von Moriah und Zion unter David errichtet, und Salomos Haus vom Walde Libanon, deren der Vf. so wie des Grabes einer Helena (nach Pausanias) zu Jerusalem und des heiligen Grabes des Heilands gedenkt.

Die zweite Hauptabtheilung beginnt nun mit einer ausführlichen Behandlung der Kunst bei den Aegyptern. Wir gelangen durch die Darstellung des Vfs. weniger zu einer Einsicht in die geschichtliche Entwicklung dieser Kunst, indem den ganzen Abschnitt mehr eine ziemlich ausführliche Beilegese über alle uns verbliebenen Denkmäler ausfüllt. Minder befriedigt die Erörterung der einzelnen Glieder des ägyptischen Tempelbaues. So werden die Obelisken und Pylonen zwar als Schmuck aufgeführt, aber nicht in welchem Verhältniß sie zu den übrigen schmückenden und Schmuck tragenden Theilen des ägyptischen Tempels stehen. Der Bestimmung der Ptera, welche der Vf. an den Tempeln selbst und nicht an den Pylonen annimmt, möchten Strabo's Worte, auf die er sich stützt, bei genauer Erklärung eher entgegen als förderlich seyn. Endlich ist der Umstand viel zu wenig ergründet, daß die Ptolemäer nicht griechische, wie es nach aller Analogie zu erwarten gewesen wäre, sondern ägyptische Bauten aufgeführt haben. Die Ansicht, welche der Vf. gibt, daß mitten unter ägyptischen Bauten andere nach griechischer Art nicht wohl gepaßt als den Eindruck störend und dem Cultus des Landes zuwider, ist doch selbst von dem künstlerischen Standpunkt aus gar zu wenig genügend, und erfaßt nicht einmal ganz das Aeußerliche der Thatsache.

Wir sind jetzt mit dem Vf. auf dem klassischen Boden von Hellas angelangt, und wir verfolgen mit ihm einen neuen Cyklus der Entwicklung der Baukunst bei den Griechen, Römern und den verwandten Volksstämmen. Die Masse des historischen Stoffes macht eine Weise der Darstellung wünschenswerth, in der sich das Ganze zu einer faßlichen Uebersicht ordnet und möglichst vor der Verwirrung schützt, die mit der Betrachtung einer so schnellen und reichen Entwicklung, wie wir sie vor allen in Griechenland treffen, so leicht hereinbricht. Und hierauf hat der Vf. allerdings Rücksicht genommen, indem sich der Gang seiner Erzählung recht gut dazu eignet, eine Uebersicht der Denkmäler und der Zeitpunkte ihrer Entstehung zu erleichtern. Nachdem zuvor die Denkmäler der Pelasger aufgezählt worden, geht der Vers. zu einer Beschreibung des Eigenthümlichen des griechischen Tempelbaues über. Gegen die Entstehung desselben aus dem Holzbau werden S. 195 Gründe vorgebracht, die sich gegen die gewichtigeren der entgegengesetzten Ansicht nicht wohl möchten halten können. Wir würden diesen Umstand ganz übergangen haben, wenn wir nicht S. 252 auf Aeußerungen gestoßen wären, die nur neben der Ansicht der Entstehung aus dem Holzbau stattfinden können. Eben so wenig möchte es der Vf. vor der philologischen Kritik rechtfertigen können, wenn er der zwar poetischen, aber doch gewiß in ihrer Art genauen Schilderung des Homer vom Hause des Alkinoos ꝛc. alle Brauchbarkeit für die Kunstgeschichte abspricht. Weil sie pelasgischen Ursprungs sind, werden an dieser Stelle die Nachrichten über die Kunst bei den Etruskern eingeschaltet. Der etruskische Tempelbau macht den Vf. befremden, die Einrichtung hängt indessen hier wie anderwärts

Digitized by Google

mit dem Cultus genau zusammen, was sich schon aus der Bedeutung des Wortes templum ergibt.

Nach dieser Epiſode beginnt die erſte Epoche der eigentlich griechiſchen Kunſt, deren äuſſerſte Punkte die trojaniſche und der Perſerkrieg bezeichnen. Wir machen dieſe Eintheilung ſo namhaft, obgleich ſich der Vf. ſelbſt dieſes Ausdrucks nicht bedient hat, um unſere Leſer mit der Einrichtung des vorliegenden Abſchnitts bekannt zu machen. Als Denkmäler aus dieſer Zeit werden angeführt die Säulen zu Korinth, die Tempel zu Päſtum, Sicilien, Segeſtus und Agrigent. Hieran wird die doriſche Säule, ſowie das Gebälke näher erörtert, und mit der Aufführung der Namen der Künſtler aus dieſer Zeit ſchlieſt dieſe Epoche.

Mit der neuen Thätigkeit nach den Perſerkriegen beginnt eine zweite, die bis zu dem peloponneſiſchen Krieg hinreicht. In dieſer Periode, welche die Blüthezeit der helleniſchen Kunſt bezeichnet, erheben ſich in allen Landſchaften Griechenlands, ſowie in Jonien, Bauten aller Art. Dieſe werden der Reihe nach namhaft gemacht mit Aufzählung der Meiſter zuerſt in Griechenland, dann in Jonien, Großgriechenland und Sicilien. Ueberall erfahren wir ausführliche Nachrichten über die Structur der einzelnen Werke, an denen, ſo oft es nöthig ſchien, das Architektoniſch-Wichtige hervorgehoben wird. Hieran ſchlieſt ſich wieder eine Betrachtung der Bauglieder dieſer Periode an, worauf die Angabe der Bauwerke folgt, die in Aufnahme waren, und endlich eine Erwähnung der Schriftſteller über Baukunſt, die in dieſe Periode fallen. Das Ganze ſchlieſt ſodann eine Betrachtung der Tempel und Theater ihren einzelnen Theilen nach und eine Vergleichung der doriſchen und joniſchen Kunſt. Der Abſchnitt über das Theater erſcheint eine klare Ueberſicht vorzüglich dadurch, wie es uns ſcheint, daß das griechiſche und römiſche Theater mit einander abgehandelt werden; der Blick gelangt zu keiner Ruhe, indem er zu einer fortlaufenden Vergleichung der Gegenſtände aufgefordert wird, mit denen er ſich vertraut zu machen noch keine Zeit gewinnen konnte.

In der dritten Epoche, die beſonders die Bemühungen Alexanders d. Gr. und ſeiner Nachfolger um die Kunſt befaſt, ſehen wir Luxus und Nebenrichtungen überhand nehmen. Die korinthiſche Bauart erreicht hier ihre Blüthe. Auch hier werden die entſtandenen Bauten und die Städte, welche Alexander d. Gr. beſonders durch Dinokrates anlegen lieſs, namhaft gemacht und die Geſchichte der Kunſt bis zu den Zeiten hingeführt, wo ſie unter Seleuciden und Lagiden einen ganz entſchiedenen Charakter angenommen hat. Hieran reihen ſich zum Schluſs vergleichende Rückblicke auf die bisher vorgetragene Entwicklung der Kunſt in verſchiedenen Völkern und Zeiten.

Die Geſchichte der Baukunſt bei den Römern bildet im Ganzen die Fortſetzung deſſen, was über die griechiſche geſagt worden. Der Vf. geht zwar noch einmal in die älteſten Zeiten zurück und macht auf alle Bauten aufmerkſam, die nach den Zeugniſſen der Schriftſteller in Italien entſtanden ſind, knüpft aber dann an das zuletzt über die griechiſche Kunſt Geſagte den Aufſchwung der Kunſt unter den Römern an. Doch ſehen wir ſie bald theils von unnatürlichem Schmuckwerk erdrückt, theils iſt ihre Richtung auf das Praktiſche zu verſchieden, als daſs ſie ſich durch dieſe Beſtrebung noch einmal erkräftigen könnte. Auf die in dieſer Periode entſtehenden Bauten wird der Reihe nach hingewieſen, und wo es entweder uns verbliebene Denkmäler oder die Zeugniſſe der Schriftſteller möglich machen, werden ſie genauer beſchrieben. Bei allem dieſen verfolgt der Vf. dieſelbe Verfahrungsweiſe, von der wir ſchon bei der Erörterung der griechiſchen Kunſtgeſchichte geſprochen haben. Und ſo beſchlieſt auch hier den ganzen Abſchnitt ein Rückblick auf den Gang der Entwicklung bis zum Verfall.

Die beiden folgenden Abſchnitte, welche die Kunſtbeſtrebungen in Italien verfolgen, haben vorzüglich eine Erörterung der byzantiniſchen Kunſt zum Zweck. Die politiſchen Verhältniſſe und die Völker, welche Italien damals inne hatten, bilden die Anknüpfungspunkte für das, was über das geringe Leben der Kunſt in dieſen Zeiten geſagt werden kann. Die wenigen Bauten und Meiſter werden genannt. Beide Abſchnitte bilden den Uebergang zur Geſchichte der Baukunſt im Mittelalter, die in der folgenden Hauptabtheilung ausführlich abgehandelt wird. Als eine Fortbildung der byzantiniſchen Kunſt wird die arabiſche Bauart betrachtet. Die Beſchreibung der einzelnen Glieder der Gebäude ſteht der Aufzählung der Denkmäler voran, die eine Aufführung der Bauwerke in einem ähnlichen Style in Indien mit in ſich begreift. Unter dieſen letzteren werden der Palaſt von Madureh, das Grabmal des Fürſten von Maiſſour, der Palaſt des Hyder Aly zu Bangalore, die Moſchee des Aurengzeb und die älteren Grabmäler der Fürſten, wie des Königs Abbar namentlich aufgeführt. Bei Erwähnung eines Pfeilers zu Benares wird zugleich die Meinung abgewieſen, daſs die altdeutſche Bauart aus Indien ſtamme.

Der ganze übrige Theil des Buches behandelt ſofort die Geſchichte der Baukunſt im Mittelalter. Ueber die deutſche Baukunſt erhalten wir die reichſten Angaben und ausführlichſten Erörterungen. Der Vf. hat die Gründe, warum er dieſer Baukunſt einen ſo bedeutenden Raumgewidmet und die verwandten Bauwerke in den Nachbarländern weniger genau behandelt habe, in der Vorrede auseinandergeſetzt. Hier ſtanden mehr Quellen und Selbſtanſchauung zu Gebote, und die Nachweiſungen an den ganz gleichartigen Bauten in Deutſchland genügten für die Einſicht in die Kunſtgeſchichte der gleichzeitigen Nationen. — Nachdem er eine Ueberſicht über den ganzen Verlauf der Kunſt im Mittelalter vorausgeſchickt hat, theilt der Vf. eine Reihe von Nachrichten mit über die

Digitized by Google

ältesten germanischen und gallischen Völkerschaften mit Erwähnung der Spuren von Kunstthätigkeit. Nach den fränkischen und ärmlichen Versuchen der Franken wird die Stellung Carls d. Gr. und das, was er für die Kunst that, bezeichnet. Byzantinische Bauwerke in Italien dienten als Muster. In diese Zeit sollen die Kirche der heil. Jungfrau zu Aachen von Ansigis erbaut, das Kloster Lorsch und die Capelle in Altensurth bei Nürnberg. Klosterbrüder pflegen und pflanzen die Baukunst fort. In die Zeit Arnulphs und Conrads wird die Margarethencapelle in der Burg zu Nürnberg gesetzt. Die sächsischen Kaiser wirken ganz besonders erregend und fördernd auf das Bauwesen, und besonders unter Otto I. und Heinrich I. erstehen die Kirchen der heil. Jungfrau auf dem Harlunger Berg und unser lieben Frauen in Memleben. Der Einfluß der Griechen läßt sich durch mehrere Zeugnisse nachweisen, worauf wir von dem Vf. aufmerksam gemacht werden. Eine Geschichte des Spitzbogens vindicirt zwar denselben als deutsches Eigenthum; Spuren der Entstehung finden sich anderwärts, seine Ausbildung erhielt er in Deutschland. Wir sehen, wie sich in der eben beschriebenen Periode eine Menge von Burgen und Castelle erheben, auf deren Einrichtung der Vf. aufmerksam macht. Ihr Ursprung leitet sich aus den römischen Castellen her, mit denen wir nun freilich aus der frühern Darstellung des Vf. nicht bekannt geworden sind. Die Erscheinung steht daher bestemdend da, weil wir sie erst ins Auge fassen können, als die Spuren ihrer Entstehung und somit die Bedeutung der einzelnen Theile uns verdüllt bleiben. Hätte nicht der Vf. bei der griechischen Baukunst den Homer als unbrauchbar ganz und gar zurückgewiesen, so würden wir ihn auf unsere ältern Dichter aufmerksam machen, bei denen sich ausführliche Nachrichten über den Bau der Burgen im Mittelalter vorfinden. Für die Archäologie der Baukunst ist es wenigstens wichtig zu wissen, was die Sprache mit dem Worte Pallas bezeichnet und inwiefern sich dieses von dem Saal unterscheidet. Die unter ähnlich klingenden Wörter Palast und Saal zu denken würde gar verwirren. In welche Zeit diese Einrichtung der Burgen fällt, möchte schwer zu bestimmen sein; aber es wäre doch einer Untersuchung werth, ob sich nicht dadurch etwas für die Geschichte und Archäologie der Baukunst gewinnen ließe. Feine Bemerkungen hierüber finden sich in dem Wörterbuch zum Wigalois von Beneke unter den Wörtern Pallas und Saalze, sowie über die Gründung des letzteren in Anmerkungen zum Iwein und anderwärts. —

Ehe wir nun zu den Bauten des eilften und zwölften Jahrhunderts gelangen, erhalten wir ausführliche Mittheilungen über die Verzierungen an den Kirchen, und nachdem die Einrichtung der Kirche aus den Basiliken abgeleitet ist, folgt eine Auseinandersetzung der Anlage des Chors, wobei sich mehrere mathematische Gesetze aufstellen lassen, welche der Vf. an den einzelnen Kirchen zu begründen sucht. Heinrich II. und Kunigunde sehen wir hierauf an der Erbauung mehrerer ansehnlichen Kirchen thätig, und bis zu den Hohenstaufen hin werden eine große Anzahl von Kirchen entweder neu aufgebaut oder vollendet. Ein Rückblick auf die in dieser Periode entstandenen Bauwerke lehrt, daß der byzantinische Styl mit deutschen Eigenthümlichkeiten vorwiegt, und selbst arabischer Einfluß wird nachgewiesen. Jetzt zeigen sich bedeutende Anfänge des Spitzbogens, neben Erinnerungen an den alten Styl, wie namentlich an dem Dome zu Magdeburg und Marburg. Die Kirche zu Schulpforta und der Dom von Meissen zeugen schon von der höchsten Vollendung. Hier wird auch ein Blick auf die Nachbarländer geworfen, wobei freilich über Italien gar wenig Gutes gesagt wird. In wenigen Zeilen werden die beträchtlichsten Bauwerke Italiens aus dieser Zeit in bunter Verwirrung und mit häufigen Ausfällen gegen die Entartung der Kunst aufgeführt. Eine solche Ungerechtigkeit ist immer vor Augen, sie ist in diesem Buche besonders die Ursache, daß wir von den so wichtigen Versuchen und Anstrengungen der größten Genien in Italien gar nichts erfahren, als daß sie nicht erlangt hätten, was sie gewünscht. Doch davon unten mehr. — Eine Beschreibung der einzelnen Bauglieder bildet den Schluß dieser Periode, und die vollendetsten Werke des 13ten und 14ten Jahrhunderts bezeichnen die Blüthe und das bald darauf erfolgende Welken der Kunst. Wie in dem ganzen Abschnitte, so werden auch hier die Bauten ausführlich angeführt und beschrieben; die Meister werden genannt und die Schicksale jedes einzelnen Denkmals erzählt. Auch andere Bauwerke erheben sich jetzt neben den Kirchen unter der Pflege der Kunst, und diese werden daher hier abgehandelt. Die Nachbarländer zeigen ebenfalls Denkmäler deutscher Baukunst, mehrere derselben werden dabei namhaft gemacht, und ein Rückblick auf den Gang der Entwicklungen bildet den Schluß. Gleichsam im Anhang liefert uns der Vf. wichtige Nachrichten über das Hüttenwesen und die Bauvereine und in der Beschreibung der Säulen Jachin und Boog (!) bezeichnet je immer in älteren deutschen Sprachdenkmälern eine Nuance des Lauts, und der Wechsel des a und o hat nichts befremdendes), am Dome zu Würzburg erhalten wir dankenswerthe Bemerkungen und Beobachtungen über diese höchst sonderbaren Baugliedee, wenn auch die Sache selbst noch vielfältiger Aufklärung bedürftig sein möchte.

Der Ausspruch, welchen wir zu eines jeden Lesers eigener Einsicht beigelegt haben, zeigt, was wir in diesem Theile des Buches zu suchen haben. In die Augen fällt sogleich, welche Ausführlichkeit der Vf. der byzantinischen und altdeutschen Baukunst hat angedeihen lassen. Was der Vf. über die Kunst in Italien sagt, ist dürftig. Deshalb erfahren wir auch in dem folgenden Abschnitte gar wenig Genügendes über die Kunst der neueren Zeit. Ueberall wird nur auf die mißlungenen Versuche aufmerksam gemacht, und nirgends kann der Vf. zur Anerkennung des doch in seiner Art Großartigen und Herrlichen gelangen. Der Prosandau steht schon entwickelt da, als der Vf. ihn seiner Aufmerksamkeit würdigt. Natürlich muß er nun unverständlich bleiben, und was wir von dem Verfall der Kunst in der neuern Zeit erfahren, beginnt sich mehr auf den Mißbrauch im Einzelnen, als daß es die Nachweisungen überall unerfüllten Berufs enthielte. Von den florentinischen bis zu den neuesten Palastbauten z. B. muß die Geschichte der Architektur nothwendig Notiz nehmen, wenn sie nicht in ihrer Behandlung ungleich, in ihrem Urtheil ungerecht werden will. Und in der That wird dieses Mißverhältniß bei dem vorliegenden Buche hauptsächlich durch die sehr ausführliche Behandlung der altdeutschen Baukunst sichtbar; doch thut dies seiner Nützlichkeit und Brauchbarkeit für die Kenntniß der Gegenstände, die es ausführlich behandelt, keinen Eintrag, und wir können den Wunsch nicht unterdrücken, daß doch mehrere Monographien der Art das Ganze der Kunst befassen möchten, wodurch allein die Kunstgeschichte populär gemacht werden und den Bedürfnissen der zahlreichen praktischen Kunstliebhaber entsprechen kann. Br.

Digitized by Google

N°. 27.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 5. April 1831.

Paris, Anfang März.

Die Anstalten für die schönen Künste sollen nun auch an der General-Reform Antheil nehmen; die Regierung hat in Folge der ihr geäußerten Wünsche durch den Minister des Innern eine Special-Kommission angeordnet, die beauftragt ist Bericht zu erstatten:

1) über die Modifikationen, welche der Einrichtung der königlichen Schule der schönen Künste und der französischen Akademie zu Rom gegeben werden könnten;

2) über die Verhältnisse, welche zwischen diesen beiden Anstalten und der vierten Klasse des Instituts obwalten sollen;

3) über die passendste Art, wie bei den künstlerischen Concursen das Urtheil zu fällen wäre.

Der nämliche Beschluß ernannte als Mitglieder dieser Commission:

Maler: die HH. Gérard, Gros, Guérin, Ingres, Hersent, vom Institut; und die HH. Schnetz, Delaroche, Delacroix, Leon Cogniet und A. Scheffer.

Bildhauer: die HH. David, Cartellier, Pradier, Mitglieder des Instituts; Lemaire und Nanteuil.

Architekten: die HH. Huyot, Persier, Fontaine, vom Institut; und die HH. Alavoine, Duban, Blouet, Caristie, Lefuelx.

Kupferstecher: die HH. Desnoyers, vom Institut, und Massard.

Musiker: die HH. Cherubini und Boieldieu, vom Institut.

Ferner, die HH. Quatremere de Quincy, Mitglied des Instituts und Inspektor der schönen Künste beim Ministerium des Innern; Eduard Bertin, gleichfalls Inspektor der schönen Künste, und Morimée, beständiger Sekretär der Schule. Der Beschluß setzt zugleich fest, daß „die Commission alle Reklamationen zu vernehmen und alle von Fremden an sie gerichteten Bitten zu begutachten habe.“

Diese Commission führte jedoch zu keinem erfreulichen Resultate. Die sechzehn ernannten Mitglieder aus der vierten Klasse des Instituts verweigerten den vierzehn übrigen Mitgliedern, die nicht zu dieser Klasse gehören, die Mitwirkung, protestirten gegen den Beschluß des Ministers des Innern und stellten vor, daß das Institut allein das Recht habe, die Angelegenheiten des Instituts zu controlliren, daß in dem Fall, um den es sich handle, alle Mitglieder der vierten Klasse, und nicht eine gewisse Anzahl derselben, consultirt werden müßten, daß schon früher ein Plan zur Reform, Verbesserung und Erweiterung des Instituts entworfen worden sey, den sie dabei zu Grunde legen würden u. s. w.

Der Minister des Innern ernannte hierauf, an die Stelle jener Mitglieder des Instituts, andere, nicht akademische Künstler, welche größtentheils in hoher Achtung stehen, nämlich:

Maler: die HH. Abel de Pujol, Steube, Drolling, Picot, Sigalon.

Bildhauer: die HH. Debay der Aeltere, Roman, Petitot.

Architekten: die HH. Visconti, Labrouste, Provost, Dupont.

Musiker: die HH. Fetis, Herold.

Auch zwei Liebhaber, Hr. Vitet und Hr. Ch. Lenormant, sind in diese neue Liste mit aufgenommen. Die meisten dieser neuen Mitglieder repräsentiren in der That die Generation der Künstler, welche seit zwanzig Jahren zum Glanze der Künste beigetragen hat. Die Commission hat bereits ihre Arbeit begonnen.

Gemäß einem Beschluß vom 25. September 1830 und dem beigefügten Programm des Ministers des Innern wurde ein Concurs für das zweite Gemälde ausgeschrieben, welches zur Zierde des Sitzungssaales der Deputirten bestimmt war. Das erste Gemälde stellt den Eid Ludwig Philipp I. vor; dieses zweite, das rechts von demselben angebracht wird, soll 19 Fuß Breite und 14 Fuß 6 Zoll Höhe haben, die Sitzung der constituirenden Versammlung vom 21. Juni 1789 in dem Augenblicke darstellen, wo Mirabeau dem Ceremonienmeister, der die Versammlung auffordert auseinander zu gehen, antwor-

Digitized by Google

tet, „Wohlan, sagen Sie Ihrem Herrn, daß wir durch den Willen des Volkes hier sind, und daß wir nur durch die Gewalt der Bajonette gezwungen, fortgehen werden.“ Acht und dreißig Concurrenten standen auf der Liste. Der Gegenstand ist zwar vollkommen gut gewählt, wenn man die Stelle berücksichtigt, welche das Gemälde einnehmen soll, denn er ist sehr geeignet den Volksrepräsentanten ihre Würde zu zeigen, und sie ihnen zurückzurufen, wenn sie versucht seyn sollten sie zu vergessen; aber es ist nicht gut gewählt, wenn man auf die malerische Darstellung Rücksicht nimmt, da er nur Worte aber keine Handlung enthält. Um seinen Zweck dennoch nicht ganz zu verfehlen, mußte der Künstler folgende Punkte festhalten: daß in dem Sitzungssaale zu gleicher Zeit der König, der Clerus und der Adel versammelt waren, daß der König sich zurückzog, und Clerus und Adel ihm folgten; daß der dritte Stand allein zurückblieb, daß der Großceremonienmeister auf Befehl des Königs die Auflösung der Versammlung verlangte, und daß hierauf die erwähnten Worte Mirabeau's erfolgten.

Unter den acht und dreißig Concurrenten findet sich ein Drittheil fast ganz unbekannter Namen: das ist eben kein Unglück, da es im Wesen öffentlicher Concurse liegt, daß jeder daran Theil nehmen kann. Aber beklagen muß man, daß nur eine so kleine Zahl von Talenten des ersten Rangs auf der Liste zu sehen ist. Es sind falsche Ansichten, welche viele berühmte Künstler abhalten, hier den Kampfplatz zu betreten, als ob sie fürchteten, neben schwächeren und weniger bekannten zu verlieren, oder von einem großen, sich mit einem Male erhebenden Talente verdunkelt zu werden. Das Eine ist eben so kindisch, als das Andere durch die Erfahrung ungegründet erscheint.

Dieser Concurs war hauptsächlich dadurch merkwürdig, daß man unter den Geschicktesten die Classiker und Romantiker, an Zahl fast gleich, sich mit einander messen sah. Dabei war bemerkenswerth, daß die Letzteren sich außerordentlich gebessert haben und die Skizzen eines Delacroix und Boulanger heut zu Tage sorgfältiger und bestimmter sind, als sonst ihre vollendeten Gemälde.

Unter den Concurrenten haben wenigstens zehn die zwölf ihr Sujet auf eine zweckmäßige Art gefaßt, was wahrlich nicht leicht war, und die Scene verständlich dargestellt; man thut demnach gewiß unrecht, einen solchen Concurs gering zu achten, wenn auch neben vorzüglichen Entwürfen sich die und da ein schlechtes Machwerk findet. Das Gute verliert dabei nichts.

Welche Gewalt hat nicht die Fluth eines aufgeregten Pöbels! In wenigen Augenblicken stürzt sie riesenhafte Gebäude um, und begräbt, wie der Lavastrom des Vesuvs, eine ganze Stadt unter ihren Trümmern. Beim Anblick jener erbitterten Menge, welche die Meubeln des erzbischöflichen Palastes zertrümmerte, dann in die Seine warf und bereits im Begriff war, das Gebäude selbst zu schleifen, und beim Ertönen jener Stimmen, die es anzuzünden aufforderten, weil nur so schneller zum Ziele gelange, mußte man für die alte Hauptkirche zittern, welche das schönste Modell der gothischen Baukunst in der Hauptstadt ist und mehrere Kunstwerke von hohem Werthe enthält.

Saint-Germain-l'Auxerrois besaß gleichfalls einige kostbare Schätze; glücklicherweise hat der Eifer mehrerer Nationalgardisten die Gemälde gerettet und andere Gegenstände von Werth beschützt. Die Gemälde wurden in das Museum des Louvre gebracht. Unter andern Verlusten jedoch, muß man den der Sculpturen an der Kanzel beklagen, welche von guter Arbeit waren; diese Kanzel wurde zerbrochen und verstümmelt.

Die Kirche selbst wäre beinahe geschleift worden, ein Schicksal, welches ihr übrigens jetzt noch droht; denn die Regierung wird wie man sagt, diese Veranlassung benutzen, einen Plan auszuführen, welcher bereits unter Colbert gefaßt worden war. Nach diesem Plane müßten nicht nur die Kirche, sondern auch die Klostergebäude und die von einigen daranstoßenden Straßen geschleift werden, um an der Stelle, welche sie einnehmen, einen großen und prächtigen Platz zu gewinnen, auf welchen der Pont-Neuf auslaufen würde; hierdurch würde auch der Eingang zum Louvre frei werden und die prächtige Façade des Perrault einen schönen Augen-Punkt gewinnen.

Die Ausführung dieses Planes, welchen die kaiserliche Regierung wieder aufgenommen hatte, ist durch die großen politischen Umwälzungen verhindert worden. Es könnte dem Kunstfreund wohl um einige Theile des Portikus dieser Kirche, und um die ehrenswürdigen Sculpturen an den Capitälern der innern Säulen leid seyn, welche für die Kunstgeschichte merkwürdig sind; indessen würde es nicht schwer seyn, sie zu erhalten und anderswo unterzubringen.

Die Lilien werden von allen Seiten mit Hammer und Säge verfolgt; unsere, durch die seit sechzehn Jahren so oft wiederholten Umbildungen ohnedieß entstellten Monumente werden hoffentlich nun keinen weiteren Angriff zu leiden haben.

Die Büste Ludwigs XVIII., die über dem Portal des Museums gestanden war, wurde geflüchtet. Eine viel wichtigere Veränderung erlieden die Basreliefs an dem Triumphbogen des Carrousel, mit deren Wegnahme man beschäftigt ist. Frankreichs alter Ruhm wird aus dem Erde zurückgerufen, und die älteren Basreliefs, welche noch existiren, werden ihre Stelle wieder einnehmen. Sollte man aber auch Frankreich nicht eine bessere Restauration geben können, als die oben auf dem We-

Digitized by Google

gen aufgestellte, welcher die Spitze des Monuments einnimmt? Diese Restauration war ein würdiges Sinnbild der von 1814, sie war, mit Erlaubniß der Earlisten und des Herrn Bosio, sey es gesagt, gänzlich verfehlt.

An der Börse wird Hr. Abel de Pujol nach einem Beschluß des Bauraths das Grisaillegemälde, welches die Einweihung des Monumentes durch Carl X. vorstellte, durch ein anderes ersetzen. Die Einbildungskraft und der Patriotismus dieses geschickten Künstlers werden einen der letzigen Zeit würdigen Gegenstand zu finden wissen.

Fassen wir Alles zusammen, so haben die Kunstfreunde keinen andern fühlbaren Verlust zu beklagen als den der Gemäldegallerie des erzbischöflichen Schlosses, welche einige Stücke von Werth enthielt und gänzlich zerstört worden ist.

In dem Bazar Montesquieu ward im Januar ein neues Diorama aufgestellt, zu welchem die Julitage des vorigen Jahrs den Stoff geboten haben. Herr A. Colin hat eine Tafel von dreißig Fuß Höhe geliefert, welche man mit vollem Rechte ein Historiengemälde nennen kann. Dasselbe stellt den Kampf der Pariser gegen die königliche Garde, am 28. Julius beim Rathhause, vor, und verdient sowohl wegen des Gegenstandes, als auch wegen der Art, in der es behandelt ist, gesehen zu werden.

Auch Hr. Daguerre hat in seinem Diorama denselben Gegenstand zu einem großen Bilde bearbeitet, das in den letzten Tagen des Januars dem Publikum geöffnet worden ist. Dieß Werk übertrifft in der Ausführung alles was man bisher von diesem Künstler gesehen hat. Die Pariser sind Meister des Rathhauses und Platzes und bieten einem vollständigen Heere von Infanterie, Cavallerie und Artillerie die Spitze; Männer, Weiber und Kinder, viele ohne Waffen, wetteifern in muthvoller Vertheidigung oder Besorgung der Verwundeten. Die Darstellung ist so belebt und in der Hauptsache so wahr, daß man Hr. Daguerre gern einige Veränderungen in den Umgebungen verzeiht, wodurch das Oertliche an malerischer Schönheit gewonnen hat.

Noch größeres Aufsehen als diese patriotischen Vorstellungen erregte das Panorama der Schlacht von Navarin, das Hr. E. Langlois in der Rue des Marais-du Temple aufstellte. Der Platz auf welchem der Beschauer sich befindet, ist als wirkliches Schiff, und zwar als der Scipio, ein Kriegsschiff von 74 Kanonen, das sehr tapfer in der genannten Schlacht mitkämpfte, eingerichtet.

Man steht erstlich mitten in der Batterie von 18 Kanonen; daneben ist das Berathungszimmer; der Befehl, die Hängematten herunter zu nehmen, ist gegeben, die Scheidewand, welche das Zimmer gewöhnlich von der Batterie trennt, bereits weggeräumt. Zur Linken steht die Batterie in ihrer ganzen Länge, die Stücke deren jedes seine zehen Centner wiegt, die Kugeln u. s. w. Eine kleine Treppe, welche statt der Leiter dient, führt in den Speisesaal des Commandanten und seine Gallerie; alle Meubeln und Geräthe sind an ihrem Platze, die großen Karten, der Compaß ꝛc. Zur Rechten ist die Schreibstube; zur Linken die Hängematte eines Matrosen, neben dem Zimmer des Capitäns aufgehängt.

Eine neue Treppe führt auf die Dünette, von wo aus man die Schlacht übersieht. Hier mischt sich die Malerei mit der Wirklichkeit. Der Scipio selbst ist von den furchtbarsten Gefahren umgeben; ein angezündeter Brander hat sich an das Vordertheil angehängt; das ganze Schiffsvolk verläßt das Hintertheil und eilt auf diesen Punkt, um das Gebäude von dem gefährlichen Gaste zu befreien. Das Meer ist in diesem Augenblicke ruhig; wir sehen die ganze Ordnung, oder vielmehr die ganze Unordnung der Schlacht; überall Flamme und Rauch, gebrochene Masten, zerrissene Segel, angezündete Schiffe, die in die Fluthen versinken.

Die französische Fregatte Armida hatte ihren bestimmten Posten; wie sie auf ihren Ankergrund kommt, sieht sie die englische Corvette Talbot im ungleichen Kampfe mit einer großen türkischen Fregatte; schnell naht sie sich, läßt ihre Anker zwischen beiden nieder, tritt der Corvette bei und bohrt die türkische Fregatte in fünfzig Minuten in den Grund. Dieß ritterliche Benehmen des Commandanten, des Capitän Hugon, erregt den Enthusiasmus der Engländer; der Capitän des Talbot läßt sein ganzes Schiffsvolk in das Tauwerk steigen, und zur Ehre des tapfern Commandanten der Armida und seines Schiffsvolks ein dreimaliges Hurrah rufen. Diesen Dankesruf hört man zwar hier, wo alles nur für die Augen ist, nicht; aber der ungeheure Horizont in Licht glänzend, die blauen Gebirge, die Bucht und die Stadt von Navarin, die Insel Sphakteria, und in der Mitte dieser Umgebung fünf bis sechs Flotten im Kampf; Alles dieß macht allerdings einen gewaltigen Eindruck.

Neben dem materellen Tackelwerk des Schiffes findet man das fingirte Tackelwerk, das die Kunst des Malers schuf; ein Tau, ein Kanonenwischer, welche der Pinsel begonnen, endigen in die materielle Wirklichkeit; die Schiffbrücke, und die Verschanzungen um die Dünette, die uns körperlich und in vollkommener Realität umgeben, setzen sich im Gemälde gegen die beiden Seiten fort, so daß man den Uebergang vom Wahren zum Fingirten nirgends deutlich wahrnehmen kann.

Die freie Gesellschaft der schönen Künste hat von dem Minister des Innern die Expedition eines

Digitized by Google

Beschlusses erhalten, durch welchen sie nun gesetzmäßig bestätigt ist.

Der Erlös aus den von den Künstlern zum Besten der im Julius Verwundeten hergegebenen und im Louvre ausgestellt gewesenen Gemälde und Zeichnungen hat 5276 Frks. betragen. Der Verkauf des Catalogs und die Ausstellung selbst haben, nach Abzug aller Kosten, mehr als 500 Frks. abgeworfen.

Die Wiederholung des Gemäldes der Krönung Napoleons von David, welche zu Paris im J. 1808 angefangen und während des Exils dieses berühmten Malers zu Brüssel beendigt worden war, ist seit dem 31. Januar in dem Saale der Straße Taitbout Nr. 9 ausgestellt.

Hr. Gérard hat im Laufe dieses Jahres an Hrn. Godefroy das ausschließliche Recht verkauft, sein schönes Gemälde von der Schlacht bei Austerlitz stechen lassen zu dürfen. Hr. Godefroy glaubte, vermöge dieser Concession Hrn. Chaillou-Potrelle und andere Kupferstichhändler wegen Nachdrucks gerichtlich belangen zu müssen, weil diese gleichfalls einen Kupferstich des nämlichen Gemäldes angekündigt und verkauft haben.

Der Advokat der beiden Letzteren führte zu ihren Gunsten ein Gutachten des Staatsraths vom J. 1825 an, nach welchem die Regierung oder jeder andere Käufer mit dem Eigenthumsrecht an dem Werke zugleich das ausschließliche Recht, dasselbe durch Kupferstich vervielfältigen zu lassen, erwirbt. Hier hätte dieses Recht also bloß der Regierung zugestanden, deren Eigenthum das Gemälde der Schlacht von Austerlitz ist. Auf die deshalb ergangene Anfrage des Präsidenten erwiederte Hr. Gérard, daß bei Auslieferung seines Werkes an die Regierung nichts über diesen Punkt festgesetzt worden sey, daß aber nach dem Gebrauch dieses Recht dem Urheber des Werkes verbleibe. Hr. v. Cailleux, Secretär des Museums, erklärte, daß die Regierung, beim Ankauf von Gemälden sich das Recht, sie in Kupfer stechen zu lassen, vorzubehalten vorbehalte; die Direction des Museums würde z. B. nicht gestatten, daß die Künstler ihre eigenen im Museum enthaltenen Werke stechen ließen, ohne deßhalb anzufragen; doch werde die Erlaubniß dazu niemals verweigert werden. Die Nachdrucker Daubet und Chaillou-Potrelle wurden hierauf von dem königlichen Gerichtshof, der erste zu 500, der zweite zu 500 Frk. Strafe verurtheilt.

Der Präsident von Griechenland hat an die französische Regierung ein Basrelief, die Arbeiten des Herkules vorstellend, zum Geschenke übersandt, welches, wie man sagt, das Innere des Jupitertempels zu Olympia zierte. Diese kostbare Bildhauerarbeit ist bereits im Louvre, jedoch noch nicht öffentlich ausgestellt.

Unter den neuen lithographischen Werken verdienen die 13te, 14te u. 15te Lieferung der: Pittoresken und romantischen Reisen im alten Frankreich, von den Herrn Nodier, Taylor und de Cailleux bemerkt zu werden. Sie enthalten die Auvergne. Preis jeder Lieferung 15 Frk. 50 C.

Bemerkungen über Kunst.

Das Kunstwerk ist seinem rechten Wesen nach eine Blüthe der Gesammtkunstkraft seines Meisters, eine Blume des günstigsten Momente. An der Wurzel, am Stamm, am Aste blüht der Baum nicht, und während der Rosenstrauch wächst, in Zweige und Blätter schießt, trägt er noch keine Rosen.

Wer eigentlich etwas anderes thun sollte, während er ein Kunstwerk zu erschaffen glaubt, der fördert gewiß ein schlechtes Werk zur Welt. Das künstlerische Produciren ist wie eine Ehren- so auch eine Gewissens-Sache. Manches, was uns erheitern, erheben will, ist ein Produkt der Erniedrigung, ein Ergebniß fehlerhaften Empfindens, unsittlicher Regung, leichtsinniger Pflichtverletzung, wo nicht verbrecherischer Lebensverhältnisse, und wären Alle, die sich der Kunst widmen, strenge gegen sich und gewissenhaft, wir würden uns nicht mit einem Schwall von unreinen Sachen überschwemmt sehen.

So ist also die täglich wachsende Fluth schlechter Dichte und Kunstwerke eine wahre Sündfluth in dem Sinne, daß sie aus Dünkel, Eigennutz, sinnlichen Gelüsten, Frivolität, Geistesfaulheit entspringt.

*

Wer oft Gemälde reinigt und restaurirt, der sieht, wie ein Arzt, lauter Kranke.

*

Beim Anblick von Portraits, wenn diese nicht von wahrer Meisterhand gemalt sind, kommt selbst ernsthaften Leuten ein Lächeln. Wenn wir den lebenden Menschen sehen, so sind Gesicht und Kleidung von spezifisch ganz verschiedenem Tone; in den meisten Bildnissen ist aber jenes auch gefärbt, und es wirkt komisch, daß der Eigner durch die Küppe gezogen worden, wie sein Tuch. Wer unbewußt einen Klecks im Gesicht hat, während er sauber zu seyn wähnt, wird ausgelacht; auf einem ähnlichen psychologischen Grunde beruht das Komische beim Anblick so mancher Portraits.

Digitized by Google

N°. 28.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 7. April 1831.

Zur Archäologie der christlichen Kunst.

Von C. Gräneisen.

I.

Von den Ursachen und Grenzen des Kunsthasses in den drei ersten Jahrhunderten nach Christus.

Das Christenthum ist als eine neue Schöpfung in die alte eingetreten, um diese zu verjüngen und zu vollenden. Seine Tendenz geht zwar zunächst auf den sittlichen Zustand und auf das religiöse Verhältniß der Menschen. Die Gewalt des Bösen soll gebrochen werden in den Gemüthern; der Geist, den der Täufer im Symbol der Taube über dem Erlöser schweben gesehen, die göttliche Kraft, das gute Prinzip des Lebens, soll in dem Reiche, welches Christus gestiftet hat, auf Alle herniederkommen, in Allen lebendig werden, das Eigensüchtige und Ungöttliche verdrängen und ihnen hier den ewigen Frieden, dort das ewige Schauen bereiten. Aber das religiöse Gefühl ist der Focus aller übrigen Lebensthätigkeiten. Nach seiner Beschaffenheit ordnen sich nicht allein die verschiedenen Weisen des Cultus, sondern auch das sociale Leben in seinen Verhältnissen und Verwicklungen ist davon abhängig, die Stufe intellektueller Bildung und Forschung unter den Völkern steht damit in enger Verbindung, und die Gestalten der Phantasie und Kunst werden dadurch hervorgerufen, verändert oder beschränkt. Ist sonach die Culturgeschichte des Alterthums nur die andere Seite seiner Religionsentwickelung; so gilt in diesen Beziehungen namentlich das Christenthum als die Mutter neuer Bildungen und eines veredelten Zustandes der Menschheit. Noch sind nicht zwei Jahrtausende an der Stiftung des Erlösers vorüber gegangen, und wir haben nicht nur das Zeugniß der Erfahrung dafür, daß die Wissenschaft ihre Principien geläutert, ihren Umfang ausgedehnt, ihre Anwendung auf das Leben vervielfältigt, daß die Rechte der Personen wie der Völker zu freierer Gestalt und reinerer Würde sich durchgebildet, daß die Gesellschaft überhaupt sich vorwärts bewegt; sondern vorzugsweise erkennen wir uns des aus höhern Quellen strömenden, auf neuen Bahnen sich entfaltenden Kunststrebens, und müssen die Leistungen bewundern, in welchen es namentlich im Bezirke des kirchlichen Vereines, sowohl in den Zeiten der Entartung wie der Kraft und Ordnung desselben, sich ausgesprochen hat. Demnach ist in Wahrheit das Wort Christi weder einseitige Doctrin noch grämliche Ascese, sondern ein lebendiger Trieb, der vom innersten Gefühl und Selbstbewußtseyn aus alle Kräfte und Fähigkeiten des Menschen in Bewegung setzt und auf der festen Grundlage sittlicher Gesinnung nach der einen Seite hin die Welt in ihrem nothwendigen Zusammenhange unter sich und mit ihrem Urheber anschaut, nach der andern Seite das Tagewerk und die Gewohnheit des Lebens mit den Gebilden, Träumen und Klängen eines dichterischen Schaffens ausschmückt.

Je bestimmter wir nun aber einsehen lernen, daß auch die Durchbildung der Kunst in den Bereich des Christenthums ursprünglich gehört, wie denn solches von Christus selbst in den schönen Gleichnissen vom Senfkorn und vom Sauerteig mit an gedeutet wird, am unzweideutigsten aber in dem historischen und mystischen Elemente des Glaubens und der christlichen Gemeinschaft mit dem Herrn und dessen Reiche eingeschlossen ist: desto auffallender ist es, daß die Religion, welche mit solcher Entschiedenheit in die Welt hereinschritt und ihre nichts weniger als das ganze Gemüth und Leben der Menschen fordernden Zwecke unverholen kundgab, sich frühe in einen Gegensatz mit der Kunst gestellt und diesen Gegensatz mehrere Jahrhunderte hindurch behauptet und vertheidigt hat. Allerdings ist damit auch dieß in Verbindung zu setzen, daß die älteste Kirche mit derselben Strenge sich gegen Philosophie und wissenschaftliche Behandlung der Gegenstände des Glaubens, wie gegen die Kunst und bildliche Darstellung religiöser Ideen und heiliger Personen aussprach. So scheint denn das Christenthum seine Aufgabe anfänglich selbst noch nicht begriffen und nur erst noch in bewußtloser Einseitigkeit die welterlösende Kraft entfaltet zu haben. Wir können aber durch eine genetische Erforschung der Ursachen jenes Kunsthasses zugleich die Grenzen desselben auffinden. Und dabei wird sich uns der geschichtliche äußere und innere Zusammenhang der ersten Ent-

Digitized by Google

wickelungen des Christenthums zur Genüge vor Augen stellen, so daß die Beurtheilung der und auffallenden und ärgerlichen Erscheinungen schonender wird, wenn wir nicht allein das allmählige unabweisliche Vordringen der in der Idee des Christenthums mitgegebenen äußerlichen wie speculativen Forderungen wahrnehmen, sondern auch den anfänglichen Gegensatz in seinen deutlich gezogenen Grenzen auf religiöses Bedürfniß und auf Grundsätze der sittlichen Erfahrung gestützt kennen lernen.

Was uns hier am nächsten zu liegen scheint und worauf auch gewöhnlich zuerst von den Geschichtschreibern hingewiesen wird, ist die Verwandtschaft des Christenthums mit der mosaischen Religion und den jüdischen Gewohnheiten. Nur hat man einerseits früher dieses Verhältniß und seinen Einfluß auf das Christenthum zu sehr blos äußerlich genommen; anderntheils ist in neuester Zeit das Eigenthümliche des Judenthumes und somit auch die Verwandtschaft des Christlichen mit demselben neuen Gesichtspunkten unterworfen und in Deutungen, die von der ächten Gestalt der Sache abzuführen scheinen, aufgefaßt worden, so daß es Bedürfniß wird, diesen ersten Theil unserer Frage noch einmal und gründlich zu erörtern.

Ein Mißverständniß des Geistes und Gehaltes der alttestamentlichen Religion ist es gewiß, wenn man das monotheistische Princip derselben als eine logische Abstraction, einen bloßen Verstandesbegriff, auffaßt und darauf nun nicht allein die streng moralische Richtung der jüdischen Theokratie, sondern auch die Abwehr oder doch Beschränkung künstlerischer Darstellungen in Beziehung bringt. Abgesehen von demjenigen, was die Geschichte selbst von den religiösen Ansichten und Grundsätzen des Moses mittheilt, — ließe sich wohl denken, daß er auf dem Wege spekulativer Forschung einen Begriff gefunden, der nachmals ein nur sinnlich erregbares morgenländisches Volk zu fesseln und zu leiten vermochte? Oder daß Abraham in noch früherer Zeit sich zu solchen Ergebnissen einer vergleichenden und sondernden Reflexion erhoben? Oder daß der Gesetzgeber der Israeliten, weil erzogen am ägyptischen Hofe, nun auch hier in die Geheimlehre der Priesterphilosophie eingeweiht, eine durch Abstraktion sublimirte und entleerte Vorstellung wie von einem indischen Paradrama oder von dem griechischen Fatum empfangen habe? Ehe man eine vorgefaßte Meinung mit beliebigen Hypothesen stützt, ist es doch wohl am gerathensten, der Gottesidee Abrahams und Moses' fest in's Auge zu sehen und zu prüfen, ob sie wirklich auslogischer Abstraktion nach und nach entstanden und nicht vielmehr unmittelbar aus sittlichem Bedürfniß und religiöser Intuition hervorgegangen sey. Letzteres aber wird klar, wenn Jehova, dessen Name freilich zunächst eine methaphysische Bezeichnung ist, als Concretum, als eine reale, allwirksame, persönliche Kraft (schon bei Abraham, 1 Buch Mos. XVII, 1.), und mit bestimmten Zügen der Heiligkeit und Güte, in dem besonderen Verhältniß zu einem einzelnen auserkorenen Volksstamme sich zu erkennen gibt. Offenbar liegt bei Abraham ein moralisches Gefühl, ein edler Sinn seinen religiösen Ahnungen, Gesichten und Vorstellungen zum Grunde. Von dieser Seite faßte auch Moses die von den Vätern her vielleicht nur dunkel fortlebende Idee eines nationalen Schutzgottes, der zugleich der lebendige, urkräftige Gründer und Ordner des gesammten Weltalls sey, auf, und entwickelte nun auch das Gesetz im innigen Zusammenhange mit der aus religiösen und sittlichen Bedürfnissen entsprungenen und daran genährten Gottesidee. Es stand nun gewiß auch dasjenige, was von ihnen über Beziehung der Kunst und bildlicher Darstellungen zum Gottesdienste geurtheilt wurde, in nächster Verwandschaft mit dem Vorigen, in völliger Abhängigkeit nicht von kalten dürren Begriffen, sondern von dem warmen und vollen sittlichen Bedürfniß ihres Herzens. Die jüdische Theokratie bildet zu dem heidnischen Alterthume nicht den Gegensatz des trockenen theoretischen und praktischen Verstandes mit der lebendigen frommen Naturanschauung, sondern im Gegentheile den des vorherrschenden sittlichen Bewußtseyns, in welchem der monotheistische Glaube sich lebendig bewegt, mit dem vorherrschenden Weltbewußtseyn, das auf seinen ersten Entwickelungsstufen sich über die Vielheit der Erscheinungen und Kräfte nicht zu erheben vermag und das sittliche Bedürfniß einem sinnlichen Cult und der gegenwärtigen Anschauung und Pflege der verehrten Glaubensideale unterordnet.

Der Mosaismus, ein Gesetz, eine sittliche Religion, und zwar allerdings noch des Buchstabens, ist in seinem Wesen nicht der Kunst abhold, obwohl derselben nicht so ausschließend verfahrend wie das Heidenthum der Aegypter und den Griechen. Er zog sogar die Kunst des Gesanges und prophetischer Rede herbei, seine Ideen darin auszusprechen und zur religiösen Volksbildung in ihrem Gewande mitzutheilen. Er rüstete einen weitläufigen und bis in's Einzelnste bestimmten Gottesdienst mit einem Priesterstande her und baute den Tempel, dessen Wände und Geräthe auch von plastischer Kunst nicht ganz leer standen. Soweit überhaupt die Kunst vor der Gefahr, eine schädliche Berührung mit den Naturreligionen herbeizuführen, bewahrt werden konnte, war sie von Moses — geduldet nicht nur, sondern — gehegt. Aber diese Gefahr des Rückschrittes in die sowohl für die Sittlichkeit als für die nationale Wohlfahrt verderblichen Irrthümer der Vielgötterei und des Götzendienstes war unter dem sinnlich schwachen Volke groß, welches nur gar den Vorzug nicht empfinden zu wollen schien, den ihm durch den reinen religiösen und sittlichen Gehalt seiner Theokratie verliehen war. Daher die Abneigung dieses Gesetzgebers gegen diejenigen Künste, aus deren Händen die sichtbaren

Digitized by Google

Götterbilder in menschlicher und Thier-Gestalt hervorgehen. Schon Jakob, dessen Weib Rahel sich von ihres Vaters Götzen so wenig hatte trennen mögen, daß sie dieselben stahl und dem Zurückfordernden listig vorenthielt, hatte im ersten Buch Mos. (XXXV, 2 — 4) alle Götzenbilder unter seinem Gesinde weggenommen und mit Ceremonien, wodurch jene recht als ein Gräuel vor Gott bezeichnet werden, sie vergraben. Dieselbe Erklärung hat Moses gegeben. Das zweite von den zehn sinaitischen Geboten, welches, wie bekannt, unter allen christlichen Kirchen nur die reformirte, namentlich die calvinische, beibehalten hat, lautet ganz entschieden auf Ausschließung bildlicher Darstellungen, weil der Gesetzgeber fürchtet, es möchte unter diesen die Gottheit angebetet werden, (2. B. Mos. XX, 4. 5. vergl. 5. B. IV, 15 — 18; V, 8). Der Ausdruck Bild (s. B. סֶמֶל, ein Gehauenes) gilt schlechthin für Götzenbild. Ausdrücklich wird (5. B. XXVII, 15) „verflucht, wer ein steinernes oder gegossenes Bild machet, einen Gräuel des Herrn, ein Werk der Werkmeister Hände.“ Es mag dahingestellt bleiben, ob unter den Israeliten die reine Idee der völligen Unkörperlichkeit des göttlichen Wesens oder überhaupt nur der unbestimmtere Begriff unendlicher Erhabenheit vorgewaltet, obgleich letzteres nicht sowohl durch die starke Bildersprache der Alttestamentlichen Poesie, als durch sinnlichere Aeußerungen im Talmud an Wahrscheinlichkeit gewinnt; jedenfalls aber ist der Grund des mosaischen Bilderverbotes zunächst in der Furcht vor dem damaligen Bilderdienste und mit dieser überhaupt in der sittlichen Tendenz des israelitischen Glaubens zu suchen, aus welcher selbst wohl erst die veredelteren Vorstellungen vom göttlichen Wesen und Wirken sich von Abraham an entwickelt und erweitert haben mögen. Mit besonderer Kraft wird denn auch nächst der Bewahrung des eigenen Cultus die Zerstörung heidnischer Götzen, wo man sie finde, angeordnet (5. B. Mos. XXXIII, 52; 5. B. VII, 25); die Dichter und Propheten setzen diese Forderungen fort, schildern die Nichtigkeit, die eigene Hülfsstigkeit der angebeteten Bilder; und eifrige Richter, Feldherrn, Könige thun nach jenem Gebote.

Die Stiftshütte und darin die Bundeslade, sind übrigens von israelitischen Meistern gefertigt die, wie es heißt (2. B. Mos. XXXI, 2 ff. vergleiche XXXVI, 1 ff.), „mit dem Geiste Gottes erfüllt waren, mit Weisheit und Verstand und Erkenntniß und Arbeit (Geschicklichkeit), künstliche Arbeit zu ersinnen in Gold, Silber, Erz, künstlich Stein zu schneiden und einzusetzen und künstlich zu zimmern in Holz, zu machen allerlei Werk“; — worunter namentlich der Gnadenstuhl der Lade mit den zwei Cherubim angeführt wird. Dagegen zum Bau des salomonischen Tempels bedurfte man phönizischer Künstler und Werkleute, um einen großen Theil dieser Arbeit in's Werk zu richten, sowie eines obersten Meisters aus Tyrus, um das Ganze zu leiten. Doch ist die plastische Kunst im Volke nie völlig erloschen; den zweiten Tempel bauten und schmückten nur jüdische Hände, und Sirach schreibt von Siegelschneidern, welche lebende Figuren darstellen (XXXVIII, 28). Aber einestheils die nach dem Exil vermehrte Aengstlichkeit in buchstäblicher Beobachtung der Gesetzesvorschriften, andrerseits die eigene Furcht vor Vermischung mit dem Heidnischen und bei den Erleuchteteren die Verabscheuung der Ursachen und Folgen der Abgötterei hemmten wohl jedes weitere Aufkommen bildlicher Darstellungen, als etwa zum nächsten häuslichen Gebrauche, namentlich auf gewirkten Tapeten, und auch dieß wohl so selten und so behutsam, daß Origenes, von der Zeit Jesu namentlich, berichten konnte (c. Celsum IV, 31): Im jüdischen Staate sey kein Maler und Bildhauer zugelassen worden, da die Gesetze dergleichen verbörten, damit ungebildeten Menschen keine Gelegenheit gegeben würde, ihre Seelen durch solche Lockungen vom Dienste Gottes auf irdische Dinge abzulenken. Mit besonders tiefem Scharfblicke hat der Verfasser des Buches der Weisheit die Entstehung des Bilderdienstes aus dem Gesichtspunkte der Entsittlichung des Menschengeschlechtes aufgefaßt und demzufolge alles Schnitzwerk der Hände verworfen (Cap. XIV.).

Während eine ängstliche Tradition die mosaischen Anordnungen, ohne Rücksicht auf ihren temporären Werth und ihre speziellen Beziehungen, nicht nur aufrecht hielt, sondern durch willkührliche Satzungen vermehrte, und so recht im Begriffe stand, alles zu versteinern in starrer Aeußerlichkeit und einseitiger Nationalität; regte sich das Leben unter dieser Puppenhülle. Christus kam, vom jüdischen Weibe geboren und unter das Gesetz gethan, um das Bürgerrecht der Menschheit wie im Himmel so auf der ganzen Erde zu stiften und die Schranken des Gesetzes mit der Freiheit des Geistes zu durchbrechen. In dieser Freiheit ist die vollkommene Ausbildung des menschlichen Wesens mitgegeben. Der Glaube, der den Erlösten innewohnt, als das göttliche Lebensprinzip, läutert und entsaltet die geistige Natur nach jeder Seite hin in harmonischer Einheit und Wechselwirkung.

Wie demnach an solchem, welcher der Glaube ganz erfüllt hat und welche, wie die Schrift sagt, in Christo Jesu sind d. h. in inniger Lebensgemeinschaft mit ihm stehen, nichts Verdammliches ist und diese eben so wenig durch irgend etwas nur Himmel und auf Erden von Gott geschieden werden können; so mag, wenn ihnen auch die ästhetische Seite des Lebens für ihren Glauben keine fördernde Berührung darbiete und somit nur ein Adiaphoron, etwas für die Frömmigkeit gleichgültiges, wäre, — es mag in diesem Falle doch wohl die Kunst unter ihnen verstattet werden, ausgenommen solche Darstellungen derselben, die für die reinen

Digitized by Google

Sitten ärgerlich oder der geläuterten Religionsansicht unwürdig wären. Gefährlich ist ihnen weder ein Bild des wahren Gottes noch falscher Götter, aber unanständig. Dagegen ist die Gefahr nicht verschwunden für solche, die der inneren Freiheit noch nicht ganz theilhaftig worden sind. Diese stehen, so lange sie den Glauben nicht mit klarer Kraft behaupten, immer noch unter einem Gesetze; sie sind der Verführung durch allerlei Täuschungen ausgesetzt und bedürfen einer Zucht und Leitung.

Das Christenthum ist nun aber seiner innersten Natur nach so wenig gleichgültig um die Kunst, daß vielmehr gerade sein Geist, der Geist der sittlichen Freiheit, in den ungezwungenen Bildungen der Phantasie, in der natürlichen Ergießung der Empfindung, in der bald anmuthigen bald erhabenen, bald heitern bald ernsten Verknüpfung solcher Ideen, Gefühle und Bilder, seine eigene Schönheit wie in einem Spiegel anschaut und sich an diesem Anschauen selbst ernährt und bildet. Die Kunst ist in ihrem unendlichen geistigen Reichthum und ihrer sittlichen Tiefe die ewige Blüthe des Lebensbaumes zu nennen, der in dem Boden des Evangeliums erst recht gedeihlich steht und dessen reife Früchte die theoretische Anerkenntniß der Weltordnung und ihres Urhebers und die praktische Wirksamkeit zur Verwirklichung des göttlichen Reiches im irdischen Leben sind. In diesem Sinne konnte denn auch die Offenbarung des Christenthums nirgends die Kunst verwerfen; nur gegen solche Erzeugnisse der Kunst mußte sie sich erklären, welche mit einer vernünftigen Vorstellung von Gott (Apostelgesch. XVII, 29.; 1. Thess. I, 9.) streiten, oder welche nur durch Losreißung des menschlichen Herzens und Sinnes und der Gemeinschaft Gottes ihren Ursprung empfangen und zu sittlicher Verderbniß neuen Anstoß gegeben haben (Brief an die Röm. I, 21. ff. vergl. 1 Korinth. XII, 2.).

Ob aber die ersten Verkündiger selbst wirklich an eine bildende Kunst dachten, deren Werke dem Glauben entsprächen und ihn beförderten, — ob ihnen bei ihrem neuen Beruf und ursprünglichen Wirken für die Zwecke ihres Meisters überhaupt solche Vorstellungen mit hellem Bewußtsein bereits vor die Seele treten konnten, Vorstellungen, welche später die Entwicklung der Kunst in der Kirche und zwar durch ein eigenthümliches christliches Prinzip gerechtfertigt hat, — dieß sind Fragen, die wir uns erst später mit näherer Bestimmtheit verneinen werden. Der innere Zusammenhang zwischen dem christlichen Glauben und dem jüdischen Gesetze gibt uns an und für sich über das Schweigen der heiligen Schriftsteller noch keine sichere Auskunft. Einem äußern Zusammenhange dagegen zwischen dem Alten und Neuen Testamente, der auf Kosten des innern, d. h. der geistigen Fortbildung, Erfüllung und Erweiterung des im A. T. Gesetze nach nationalen und temporären Bedürfnissen Dargebotenen, auch noch im N. T. festgehalten wurde, begegnen wir freilich mehr oder weniger bei allen Aposteln; am meisten bei Petrus, am wenigsten bei Paulus und Johannes. Aber wo derselbe sich nicht deutlich ausspricht, dürfen wir ihn auch nicht bestimmt voraussetzen noch ähnliche Erscheinungen, die sich auf anderem Wege genügender erörtern lassen, aus ihm herleiten wollen. Zumal ist nicht zu vermuthen, daß der Apostel, welcher den Erlöser als des Gesetzes Ende bezeichnet und in der Erfüllung desselben durch Christus zugleich seine Aufhebung anerkennt, Paulus, welcher sich selbst allmählig so ganz aus der Vermischung seiner Ansichten mit jüdischen Theorien herausgebildet hat, — daß dieser aus Anhänglichkeit an den Buchstaben des mosaischen Gesetzes nicht nur gegen die stummen Götzen (1 Thess. I) und die Verkörperung der reinen Gottesidee in ein Bild (Röm. I), sondern gegen alle Darstellungen der Plastik und Malerei geeifert und somit den spätern Kunsthaß der Christen begründet habe. Wenn aber in der Periode, welche auf das apostolische Zeitalter folgt, Stimmen laut werden, die das Christliche nur als einen Zusatz zum Judenthum auffassen und sich durch Anschließung ihrer christlichen Erkenntnisse (z. B. von der Person des Erlösers) an eine beschränkte jüdische Vorstellungsweise zu erkennen geben; so ist mit Recht anzunehmen, daß sie zu der gemeinsamen Abwehr der bildenden Kunst vornämlich aus Rücksicht auf die jüdische Gewohnheit, aus Scheu vor dem alttestamentlichen Gesetze, eingestimmt haben. Ueberhaupt aber berufen sich auch spätere Kirchenlehrer der verschiedensten Geistesrichtungen gerne auf das mosaische Verbot und auf andere Stellen des A. T., um gegen die Vereinigung bildender Kunst mit dem Christenthum anzukämpfen; doch auch dieß geschieht immer in Verbindung mit andern Beweisgründen außer jener Auctorität, und vielmehr nur zur Unterstützung eigener Ueberzeugung und Erfahrung. Darüber im Folgenden das Nähere.

(Die Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen über Kunst.

Zu jedem Werke der Kunst muß der Beschauer, der Beurtheiler eine ergänzende Kraft und Thätigkeit bringen. Wer ohne eine solche davor tritt, der spricht beschränkt oder malicids, jenachdem es ihm an Geist oder Gemüth fehlt.

*

Das künstlerische rechte Schaffen hat vier Hauptfeinde: die Trägheit, die allgemeine und die momentane — die Zeitzersplitterung, — die Verachtung ergiebiger Lebens-Sphären, — den Hochmuth, der nicht mehr lernen, aufnehmen, nicht wieder zu den Elementen zurückgehen will.

Digitized by Google

N°. 29.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 12. April 1831.

Zur Archäologie der christlichen Kunst.

Von C. Grüneisen.

I.

Von den Ursachen und Grenzen des Kunsthasses in den drei ersten Jahrhunderten nach Christus.

(Fortsetzung.)

Der größere Theil der Masse, die von dem Sauerteige des Erlösers durchdrungen werden sollte, war das Heidenthum. Die Opposition gegen dieses und gegen Alles, was damit in Berührung stand, lag in der Idee des Christenthums selbst und brauchte nicht durch ein früheres positives Gesetz eingeschärft zu werden. Der Kunsthaß der ältesten christlichen Gemeinden gestaltete sich mit und in dem Kampfe gegen das Heidenthum, weil dieses so ganz verschmolzen war mit bildender Kunst, daß es als die Seele der Kunst, die Kunst aber als Träger und Hülle des Heidenthums erschien. Die Christen fanden ja in der ganzen römischen Welt, so verschiedenartig die religiösen Vorstellungen und Gebräuche der verschiedenen Völker waren, doch überall die Nationalgötter in sichtbaren Gestalten von menschlicher Hand abgebildet. Die Herrschaft der Römer hatte die bis dahin getrennten Länder in solche Berührung gebracht, daß sie ihre Götter tauschten, ihren Glauben vermischten, ihre Gebräuche gegenseitig bereicherten, und daß somit erst recht dem Heidenthum ein allgemeiner Sieg errungen schien, getragen von den Siegen der ewigen Weltstadt; obgleich dem aufmerksameren Beobachter nicht entgehen konnte, daß die Vermischung der Religionen und Götterdienste den Glauben der Völker nicht befestigt, vielmehr durch Hinwegräumung der nationalen Stützen ihn untergraben und namentlich unter den Griechen und Römern selbst mehr eine religiöse Mode- und Zerstreuungssucht herbeigeführt hatte, die dem Gereifteren keinen innern Halt verlieh, die ihn im Gegentheil in die trostlosen Zweifel der Skepsis oder zu den sittenlosen Irrwegen der epicureischen Philosophie hintrieb. Die Kunst hatte den Volksglauben vermehren und verwirren müssen, indem man zuletzt die einzelne Gottheit nach der Menge ihrer Tempel und Statuen sich vervielfältigt dachte; jedes Götterbild mit neuen Attributen und von eigenthümlicher Gestalt trug dazu bey. Ferner durch die Schönheit der Formen, durch die Mannichfaltigkeit der Darstellungen, durch das Menschlich-Sichtbare und, was seit der neunzigsten Olympiade immer mehr um sich griff, durch das Sinnlich-Lockende dieser Götterbilder war ein auf halber Bildungsstufe unwiderstehlicher Reiz gegeben, sich an dem äußeren Wohlgefallen genügen zu lassen; und wenn auch sittliche Empfindungen mit dem Anblicke des Zeus, der Pallas, ja sogar der Venus sich verbanden, so war doch der sinnliche Eindruck der vorherrschende und Glaube, Gottesdienst, Weltanschauung vorzugsweise mehr dem Schönen, als dem Guten und Wahren zugewendet. Das Schöne aber, losgerissen vom Wahren und Guten, ist ein sinnliches; vorherrschend vor diesen beiden im religiösen Zustande des Menschen, bleibt es wenigstens ungenügend, die Interessen des geistigen Lebens in vollem Maaße zu befriedigen. Man findet zwar, daß namentlich unter den älteren Römern eine sittliche Richtung die Naturreligion beseelt und daß sogar moralische Begriffe hier in Götter und Göttinnen verwandelt werden; wie denn ein alter Schriftsteller das frühere Rom eine Herberge aller Tugenden nannte (Ammian. Marcellin. Histor. XIV, 6, vergl. Salust. Catil. IX). Aber auch diese Richtung war in der Zeit der Einführung des Christenthums unter griechischem Leichtsinn und orientalischer Weichlichkeit verschwunden. Die Schilderung, welche der Apostel Paulus in der Einleitung seines Briefes an die Römer von der moralischen Versunkenheit und den unnatürlichen Lastern gibt, welche zu seiner Zeit herrschten und vor welchen, wie er anderswo sagt (Br. an d. Ephes. IV, 17—19), die Christen durch den Geist des Herrn behütet wurden, stimmt vollkommen mit der Darstellung heidnischer Schriftsteller, eines Sallust, Tacitus, Seneca u. A. überein. Zu diesem unsittlichen Zustande der Menschheit trug nun das Heidenthum nicht dieß durch die Göttersagen der Dichter und Priester, sondern auch durch die Veranschaulichung derselben vermittelst der Kunstdarstellung bei. Nicht nur, daß dem Unreinen das reinste Kunstwerk ein Aergerniß

Digitized by Google

wurde; — auch die Künstler selbst hatten die Schattenseite des Naturcultus mit Verleugnung der sittlichen Ideen und Anforderungen gehegt. Die besseren Heiden mußten sich selbst davor entsetzen, wie wir aus unzähligen Stellen der Alten entnehmen, und namentlich Aristoteles in seiner Politik (VII, 18) verlangt von der Obrigkeit, dafür zu sorgen, daß die Bildsäulen und Gemälde keine schmutzige Scenen vorstellten, ausgenommen in den Tempeln solcher Gottheiten, die nach der gewöhnlichen Meinung der Sinnlichkeit vorstehen. Auch hier war die Kunst wenigstens unter gewissen Einschränkungen als die Dienerin der Sinnlichkeit anerkannt; und welch ein wildes, rohes, thierisches Wesen bei den griechischen Thesmophorien, den Bachanalien und ähnlichen Festen hervordrach und wie dieß Alles durch Lieder und dramatische Handlungen nicht allein, sondern auch durch Bilder und Bildchen — namentlich des Phallus — noch mehr erhizt wurde, ist gleichfalls von verschiedenen Zeugen berichtet.

Daneben war die Kunst auch dem Aberglauben behilflich, welchen die heidnische Götterlehre hervorgerufen und der verwilderte oder verweichlichte moralische Zustand der Welt vergrößert hatte. Ueberall trägt die menschliche Schwäche in das Bild der Götter eine Mittheilung göttlicher Kräfte und Segnungen über. Zum beliebigen Dienste in jeder Lage des Lebens mußte eine Anzahl verschiedener Hausgötter in jeder Familie bereit stehen. Den schlimmsten Unfug aber trieb man mit den Amuleten, welche durch morgenländische Magier, durch Priester der Isis oder der kleinasiatischen Cybele oder selbst auch durch schlaue jüdische Goeten in Umlauf gebracht worden waren, und zu deren Verbreitung namentlich die Steinschneidekunst mitwirkte.

So war in der heidnischen Welt die Kunst durch die Religion geweckt und hinwiederum geschäftig, das religiöse Leben zu unterstützen, oder vielmehr, es in den Fesseln der Natur, im Kreis der Sinne zurückzuhalten. Sie war von dem Glauben wie von dem Cultus unzertrennlich. Alle Erzeugnisse der Kunst, auch solche, die dem gewöhnlichen Leben und den nächsten Bedürfnissen der körperlichen Pflege dienen, waren mit Erinnerungen an mythologische Gegenstände versehen, gehörten als Symbole in das Gebiet der Religion; wie man z. B. an den Resten des antiken Hausgeräthes ersehen kann. Daher schien dem Gegner des Heidenthums die Kunst nicht ein zufälliges Mittel, sondern ein wirklicher und wesentlicher Bestandtheil desselben, selbst etwas Heidnisches, Ungöttliches, Verwerfliches zu seyn. Die reingeistige Idee, welche die Christen von der Gottheit gewannen, die reingeistige Anbetung, welche sie ihr weihten, machten ihnen vorerst jede körperliche Auffassung, dann aber auch jede sonstige unwürdige bildliche Darstellung des Göttlichen fremd und verhaßt. Darin bewährt sich die innere Verwandtschaft des Christenthums mit dem Mosaismus. Ersteres gieng, von dem höheren Bewußtseyn beseelt, noch weiter, indem es für den Allgegenwärtigen auch die Tempel, als von Menschenhänden erbaute Schranken, entbehrlich fand. Es riß den Götzendienst mit der Wurzel aus, indem es auf einen vernünftigen Gottesdienst (λογικὴ λατρεία) drang. Es mußte darum auch dasjenige Kunststreben aufheben, wofür im Gebiete des christlichen Glaubens kein Element mehr vorhanden war; es mußte, sofern im Heidenthum allem alles Kunststreben, wie das ganze Heidenthum selbst nur in Naturvergötterung und sinnlicher Schönheit aufzugehen schien, jeder Kunst, die in plastischen Formen und in Farben wirkt, sich entgegenstellen; es mußte bei diesen Voraussetzungen alle und jede bildende Kunst verwerfen, bis ihm das Bewußtseyn aufgieng, daß es auch eine mit dem Heidenthum nicht identische, noch denselben überhaupt dienstbare, sondern eine dem Christenthum angemessene, ihm unmittelbar förderliche und auf dessen eigenthümlichen Grundsätzen und Anschauungen hervorgehende Kunst gebe. Zuvor aber machte die Erfahrung, welche die heidnische Religion und deren Einfluß auf die Sittlichkeit darbot, einen solchen Eindruck auf die ersten Christen, daß sie sogar ihr Ideal sittlicher Schönheit und geistiger Größe sich absichtlich in einer gemeinen und häßlichen körperlichen Gestalt dachten, um es, als etwas für menschliche Kunst Undarstellbares, nur den Gemüthern zu innerer Erbauung und Kräftigung vorzuhalten und jedem Versuche einer künstlerischen Behandlung vorzubeugen (Clem. Alex. Paedag. III, 1, VI, 17; Tertull. de carne Christi c. 9; Origen. adv. Cels. VI — meistens mit Beziehung auf die Stelle des Jesaias LII, 14; LIII, 2 3.). Die christlichen Lehrer schilderten die Künstler, welche die Götterbilder verfertigten, als Boten und Diener des Teufels (Tertull. de idololatria c. 3) und die Kunstwerke als Entwürdigung des Erbauenden (Clem. Al. Strom. V, 5); die Kirchenvorsteher aber gestatteten die Taufe eines solchen Künstlers nur, wenn er diesem Berufe, Götzenbilder, wenn auch nur für Andere, zu machen, entlagt hatte (Constitut. Apost. VIII, 32). Aus diesem allem ist auch wohl begreiflich, wie die an Götterbilder gewohnten Heiden die Christen für Atheisten erklären konnten, weil sie keine Götterbilder hätten, als ohne welche es keinen Glauben und Gottesdienst gebe; ferner, wie die Aesthetisch-Gebildeten unter den Heiden das Christenthum beschuldigen konnten, es wolle die Menschheit wieder in den Zustand der Barbarei zurückdrängen; endlich, wie diejenigen, die von der Religion des Heidenthums lebten, Künstler wie Priester, den bitterſten Haß auf die siegreich einschreitenden Lehren und Lehrer des Evangeliums werfen, wovon schon das N. T. in der Geschichte des Auflaufes der Goldschmiede gegen den

Digitized by Google

Apostel Paulus in Ephesus ein so merkwürdiges als frühes Zeugniß ablegt.

Wenn hierin von den Christen zuweit mochte gegangen werden; so ist es ein ähnlicher Fall, wie mit der Verwerfung gelehrter Kenntniß und wissenschaftlicher Behandlung der Wahrheit. Den in seinen Stützen schwankenden und durch Vernichtung seines volksthümlichen Gepräges immer mehr verschwimmenden Volksglauben suchte die Philosophie zu halten, durch Unterlegung von Vernunftideen zu rechtfertigen und in einem inneren Zusammenhange darzustellen. Später war es vorzüglich die Aufgabe der neuplatonischen Philosophie, dem Christenthum eine mystische Speculation gegenüberzustellen, wodurch den mythologischen Vorstellungen und dem Opfer- und Fest-Cultus des Heidenthumes ein tieferer Sinn und religiöses Leben eingehaucht wurde. Ueberhaupt aber hatte auch schon in der apostolischen Zeit und noch früher die Kunst der Sophistik sich ausgebildet, welche mit dialectischem Scheine jeden Satz zu vertheidigen und durch Kraft oder Eleganz der Sprache die Gemüther zu fesseln, die Geister zu überreden und den Willen zu bestimmen wußte. Diese Kunst, eine Tochter des hellenischen Bodens, war mit ihren Waffen der einfachen Rede ungebildeter Apostel gefährlich; ja, es schien auch sie eine dämonische Gabe, weil man sie nur auf der Seite der Gegner und in der Verbindung mit den Grundsätzen heidnischer Religion oder mit den Beschäftigungen der Philosophie vorfand; als Weisheit dieser Welt wird sie von dem Apostel (1 Br. an die Corinthier I und II) der göttlichen Thorheit gegenüber gehalten, welche durch Christum und seine Jünger die Welt ohne die Worte, welche die menschliche Weisheit eingibt, überwinden werde. Auch blieb es längere Zeit die weitverbreitete Ansicht, für den Vortrag des Evangeliums, das wie sein Meister in Knechtsgestalt sich am schönsten ausnehme, solle weder der Schmuck und Schwung der Beredsamkeit, wie ihn die Hellenen in weltlichen Angelegenheiten oder für die Interessen ihrer Religion zu gebrauchen pflegten, noch die wissenschaftliche Begründung und Anordnung, deren man etwa nur für menschliche Meinungen bedürfe, in Anwendung gebracht werden. (Clem. Alex. Strom. I; Iustin. M. Apol. I c. 35.)

Freilich drängt sich gerade hier, bei der gedoppelten Opposition der ersten christlichen Jahrhunderte gegen Wissenschaft und Kunst als gegen Erzeugnisse und Mächte des Heidenthums, die Frage auf: wie geschah es, daß der weltentlösende und zugleich weltumfassende Glaube in seinen ersten Bekennern sich selbst so unvollständig zum Bewußtseyn kam, daß er zwei wesentliche Erscheinungen des geistigen Lebens bekämpfte, die doch nur, sofferne sie dem Irrthum dienten und das Böse förderten, bekämpft werden durften, und daß namentlich das schöne Verhältniß der Religion zur Kunst — ausser dem Gesang — beinahe ganz verkannt werden konnte? Man kann sich weder auf das strenge Verbot des Judenthums, dessen wir früher gedacht haben, berufen; noch genügt es, im Allgemeinen auf das Gesetz der Naturentwickelung, das Allmählichkeit aller Bildungen heische, hinzuweisen, weil eben das Wesen des Christenthumes darin bestehen will, mit freiem Sinne das Gesetz zu erfüllen und, unabhängig von Zeitvorstellungen und Volksbegriffen, alle frühere Bildungen und einseitige, unvollkommene Ansichten durch die volle, lautere Wahrheit nicht bloß in sich aufzunehmen sondern auch zu vergeistigen, zu erweitern und zu vervollkommnen. Aber die Strahlenfülle, die gleichmäßig nach allen Seiten des innern und äussern Lebens dringen soll, geht von Einem festen Punkte aus, der zuvor Licht seyn muß und dessen Erleuchtung alle ferneren Umbildungen schon im Keime enthält. Dieser feste Punkt ist das religiöse Gefühl im sittlichen Grunde unserer geistigen Natur. Mit diesem innersten Werke, der sittlichen Wiedergeburt, begannen nächst dem Herrn auch die Apostel ihren Beruf. Der Glaube selbst, die innere Gemeinschaft mit dem Erlöser, die buffertige Losreißung von den Gedanken und Thaten des vorigen Menschen, die Begeisterung und Andacht im Gemüthe, die Aufopferung alles Irdischen um der himmlischen Wahrheit willen, die Geduld und Standhaftigkeit in jedem Leiden, das die Welt den Gläubigen bereiten würde, — dieß galt ihnen für die Hauptsache, ja, für das Einzige, wornach man trachten müsse, weil ihm alles Uebrige, das Gottes würdig und den Menschen dienlich sey, von selbst sich anreihe. Die innere Welt war ihr Eigenthum geworden, ihr Trost, ihre Kraft, ihre Hoffnung. Daher lernten sie das bisherige Verhältniß zwischen dem Innern und Aeussern umkehren und befanden sich in einer dem heidnischen wie dem jüdischen Frommen auffallenden äußern Bedürfnißlosigkeit. Sie fühlten, daß sie, um ihren Gott nahe zu wissen, keiner Tempel, keiner Altäre, keiner Bilder bedürften, wie, um sein Wohlgefallen zu erwerben, keiner Fasten, keiner Ceremonien und Feste. Sie zeugten davon auch in ihrer Predigt durch Rede und Schrift. Sie concentrirten alles in ihrem sittlichen Berufe, wodurch sie sich selbst als Tempel des lebendigen Gottes, als Bilder seiner Heiligkeit und Güte darstellen und jeden Tag durch Gehorsam gegen ihn zum Fest erheben, jede Speise durch dankbaren Genuß heiligen sollten (Orig. c. Cels. V; Tertull. de bapt. 7). Und hier nun geschah es, daß die Christen im Blick auf das Centrum des neuen Lebens von der Peripherie sich abwendeten und dasjenige, was nicht das nächste unmittelbare Bedürfniß zur Erfüllung der Pflicht und zum Gewinn des innern Friedens ist, näher zu prüfen vorerst

Digitized by Google

unterließen; daß sie alsdann bald bei'm Mangel sorgsamer Prüfung die Kunst wegen ihrer Verbindung mit dem Paganismus als etwas Heidnisches und mit christlicher Gesinnung durchaus Unverträgliches betrachteten, dahin man wohl die Stelle des Tertullian adv. Hermog. 1: pingit illicite, legem Dei in libidinem defendi, in artem contemnit, bis falsarius, et cauterio et stilo, als eine Polemik gegen die Malerei an und für sich beziehen mag) und die sichtbaren Darstellungen religiöser Gegenstände auch ohne die Gefahr der Idolatrie für etwas des Christen, dem die unsichtbare Welt mit ihrer Herrlichkeit aufgegangen sey, Unwürdiges erklärten (Clem. Al. Strom. V, 5).

Nun erst übersehen wir die Ursachen des Kunstbosses in der ersten Periode der christlichen Kirche in ihrem Zusammenhange. Den Stifter und die Apostel sprechen wir davon frey, solange keine Zeugnisse beigebracht werden, deren Existenz aber dem Geiste des Christenthums selbst widerstreiten würde. In ihren Nachfolgern aber ist die Idee des Wesentlichen und Zufälligen dermaßen auseinandergetreten, daß bei der Anwendung der innersten Grundsätze des Christenthums auf das sociale Leben, auf die Wissenschaft, auf die Kunst, Ansichten zum Vorschein kamen, die nicht reine Fortbildung des ursprünglichen Elementes waren, sondern durch Mißverständniß der Natur der Verhältnisse diese Fortbildung aufhielten, wobei man sich von der einen Seite auf unmittelbare Anschauung und Erfahrung stützen, von der andern an das mosaische Gesetz sich anlehnen konnte, aber, wenn man dieses beides nicht mit hellem Blicke der Unterscheidung that, sich nur um so mehr wieder in eine einseitige Richtung abschloß.

(Der Beschluß folgt.)

An die Redaction des Kunstblattes.

(Eingesandt.)

In Nro. 13 des Kunstblattes d. J. befindet sich ein Brief, welcher Ihnen von einem meiner Verwandten unter der Bemerkung mitgetheilt wurde, daß es mit meinem Vorwissen geschehe, wenn derselbe der Publicität übergeben werde. Es ist dieß durchaus ein Mißverständniß und geschah gänzlich ohne mein Wissen und Willen. Allerdings erlaubte ich demselben, davon, was den Stahlstich betrifft, jeden Gebrauch zu machen, was aber den Brief selbst angeht, war es nie meine Absicht dem Publikum in jenem Ton einen Theil meiner Biographie zu geben, welches ich hier zu erklären mich genöthigt sehe. Da indessen die Bekanntmachung des Aetzens auf Stahl vielleicht einiges Interesse findet, und jener Brief schon ziemlich alt ist, so theile ich Ihnen mit Vergnügen hier einige neuere zuverlässige Erfahrungen mit. Nämlich die Oberfläche eines Stahlplättchens muß mit gewöhnlichem Aetzgrund sehr dünn grundirt, und mit feiner scharfer Nadel radirt werden. Statt vorher Holzessigsäure nehme man nur

1 Theil destillirte Holzessigsäure à 10 Grad
4 Theile Wasser
1 — spiritus nitri à 16°
1 — spir. vini, gut vermengt.

Mit diesem ätze man die feinen und mittleren Töne; für die stärkeren Töne aber nehme man 1 Theil Spiritus nitri à 16° und 4 Theile Wasser. Letzteres ätzt tiefer und schwärzer, während obiges leicht, bei stärkeren Linien in die Breite ätzt.

Die ganze Platte muß in einem Tage geätzt werden, indem sonst die Luftsäure über Nacht die Striche rostet, welches sogleich die Wirkung des Weiterätzens hemmt. Einen großen Vortheil gewährt das Nachätzen, welches in Stahl mit weit größerer Leichtigkeit als in Kupfer geschieht. Da nämlich die ätzende Säure nicht so stark erfordert wird als in Kupfer, so bedarf es nur einer leichten Bedeckung der Oberfläche mit Aetzfirniß, welcher vermittelst eines Tambons vom feinsten Leder aufgetragen wird, wodurch alle tiefer liegende Striche offen bleiben und mit Leichtigkeit in Effekt zu ätzen sind. Zum Nachätzen bediene man sich 1 Th. spir. nitri fumans, unter 10 bis 12 Theile Wasser. Da die Erfahrung gelehrt hat, daß bei einer Anzahl von 11,000 Abdrücken noch nicht der geringste Unterschied zwischen dem ersten und letzten Abdrucke zu merken ist, und der feinste Strich, welcher in Kupfer kaum 2,000 gute Abdrücke gibt, in Stahl bis auf 20,000 und mehr Abdrücke zu bringen ist, so darf man sich hier statt der trockenen Nadel (pointe sèche) oder dem Grabstichel gänzlich der Radirnadel überlassen, womit man im Geiste des Malers eine viel lebendigere Zeichnung und einen saufteren schwebenderen Ton hervorbringt.

Ich habe die Ehre ꝛc. ꝛc.

C. Frommel.

Bemerkungen über Kunst.

Wer einem großen Meister mit Ernst und Studium nachstrebt, wird kein Copist und seine Eigenthümlichkeit wird stets durchbrechen; denn kein Geist gleicht dem andern, und jeder nährt sich aus einem andern Naturleben und Kunst-Element. Ja kein recht Tüchtiger vermag auf einen einzigen Meister zu schwören.

*

Man wird bescheiden und verzagt im Kunsturtheil, wenn man in Selbsterkenntniß sieht, wie langsam man schauend, vergleichend, lernend vorrückt. — Wir sind den Kunstwerken gegenüber mit offenen Augen blind ohne die mannichfaltigsten Erfahrungen und Leitkenntnisse.

Digitized by Google

Nº. 30.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 14. April 1831.

Neue Ausgrabungen in Pompeji und Herkulanum.

Briefen des Herrn Prof. Zahn, welcher sich bei seinem zweiten Aufenthalte in Italien wieder meist in Pompeji und Herkulanum aufhält, und sehr begünstigt von der neapolitanischen Regierung, sich damit beschäftigt, die neuesten Entdeckungen daselbst zu zeichnen und zu messen, verdanken wir folgende Nachrichten:

„Man hat seit den 4 Jahren meiner Abwesenheit in der Ausgrabung von Pompeji wieder sehr bedeutende Ausgrabungen gemacht. Die Strada di Mercurio ist nun bis an die Stadtmauer ausgegraben. Die schönsten Gemälde, nach denen im Hause des tragischen Dichters, hat man im Hause des Castor und Pollux gefunden; besonders schön waren die Wände des Tablinums gemalt und eines der schönsten Gemälde ist wohl Achilles wie er von Ulysses unter den Mädchen entdeckt wird; sowohl in Hinsicht der Composition und der Zeichnung, als des Colorits gehört es zu den vollkommensten (es ist jetzt im Museum zu Neapel).

Das letzte Haus in der Strada di Mercurio nahe der Stadtmauer (Casa di Meleagro, Haus des Meleager genannt) hat in architektonischer Hinsicht den Vorzug vor vielen andern; man kann sich bei Betrachtung seiner einzelnen Theile ganz in das Leben der Alten versetzen; das Atrium mit dem Impluvium, (auch noch mit dem schönsten Marmortisch) ferner das Peristylium mit der Piscina (welche blau ausgemalt ist) sind ausser den Dekken noch ganz erhalten. —

Eines der merkwürdigsten Häuser in Pompeji ist das letzte Haus, an dem noch gegenwärtig gearbeitet wird. Die Ausgrabung desselben wurde den 7. Oktober 1830, Vormittags um 10 Uhr, in Gegenwart des verstorbenen jungen Goethe, zu Ehren seines Vaters, dessen Namen es auch führt (Casa di Goethe), begonnen. Es ist in der Strada della Fortuna neben der Casa di Navigli (auch Casa delle Baccanti genannt). Der Eingang dieses Hauses ist der schönste, der uns bis jetzt bekannt geworden; er ist mit herrlichen architektonischen Anordnungen aus weissem Stuck verziert; auf beiden Seiten oben sind Säulen-Gallerien im Kleinen, von corinthischen Säulen, die Capitelle sind wie die am Tempel der Vesta zu Tivoli und wie die dieser Gattung in der Basilica zu Pompeji. Die Tragsteine auf denen diese kleinen Säulen-Gallerien ruhen, bildeten sphinxartige Gestalten, von denen am ersten Tage noch eine erhalten war. In den Cassetten unter dem Gebälke waren schöne weibliche Köpfe; die Diademe und Zierrathen derselben, die Einfassung der Cassetten, so wie manche andere Theile dieser aus weissem Stuck gearbeiteten architektonischen Anordnung, waren theilweise mit Gold vergiert. Das Gold ist sehr fein, sparsam und höchst geschmackvoll vertheilt und macht auf dem weissen Stuck einen herrlichen Effekt.

Den 8. Oktober fand man im Eingange einen kleinen Teller, der auswendig theilweise mit dickem Golde umgeben war. Im Innern des Tellers waren mehrere Farben zu bemerken und ich vermuthe daß dieser Teller als Palette gedient hat, im Innern für die Farben und auswendig zum Vergolden, (Goldmalen). Mir scheint das Gold mit dem Pinsel aufgetragen zu seyn, denn es ist matt. Wahrscheinlich hatte dieses Haus im Jahr 63 auch durch das Erdbeben sehr gelitten und man war beschäftigt es wieder herzustellen. Den 15 Okt. wurde an der Grenze des Einganges, wo es zum Atrium geht, eine wunderschöne Musaik entdeckt, eine Borte (Fries), welche den Uebergang vom Eingange zum Atrium bildet, 9 Fuß lang und 2 Fuß breit. Diese Musaik, welche ausser zwei colossalen Masken, die darin vorherrschen, auch Früchten, Kränzen und Blättern besteht, ist so geschmackvoll angeordnet und in der Ausführung und im Colorit so vorzüglich, daß ich nichts kenne was damit zu vergleichen wäre. Am 26. Okt. Nachmittags wurde im Atrium, (im Hofe mit dem Impluvium) am Impluvium selbst, eine Bronze-Figur entdeckt, und den andern Morgen den 27. Okt. gänzlich ausgegraben. Diese Figur, 5 Fuß hoch, stellt einen tanzenden Faun vor, und ist von der größten Schönheit. Am Kopfe sind die kleinen Hörner und die Faunohren zu bemerken und der Kopf ist mit einem Eichen-Kranze geziert, der theils gefüllte

theils ausgeleerte Eicheln enthält. Auch das gewöhnliche Faunenschwänzchen ist nicht vergessen. In der Mitte des Impluviums ist ein Postament, welches vermuthen läßt, daß der Faun anfangs in der Mitte gestanden hat, und der Hausbesitzer ihn setzen wollte, aber vielleicht durch den zu starken Aschen-Regen gezwungen war ihn am Rande des Impluviums stehen zu lassen. Dieser Faun hat die schönsten Verhältnisse und ist von kleinen Bronze-Figuren die schönste, welche man bis jetzt in Pompeji und Herculanum ausgegraben hat. Ich erinnere mich auch in keinem andern Museum, selbst in Sicilien, eine ähnliche schöne Figur von dieser Größe gesehen zu haben, ausgenommen den trunkenen Herkules in Bronze im Museum zu Parma. — Den 5. November wurden rechts in der Vorder-Ecke des Atriums und links im zweiten Zimmer vom Atrium mehrere schöne Bronze-Vasen gefunden, die alle mit schönen Henkeln (Griffen) verziert sind; auf einem Henkel sieht man in Basrelief, Bacchus und Silen. Auch fand man noch eine ganz eigene Vase, in der Einrichtung ähnlich unsern Theemaschinen. In einem Zimmer rechts vom Atrium ist einige Tage später ein obscönes Musaikbild entdeckt worden. In den meisten Zimmern dieses Hauses sind Fenster nach der Straße zu, d. h. nur nach den Nebenstraßen, diese Fenster verengen sich nach außen in einen sehr spitzen Winkel; in einem Zimmer rechts, ist noch die Glasscheibe im Fenster erhalten. — Den 28. Nov. wurde in einem Zimmer links vom Tablinum ein Musaik-Gemälde von ausserordentlicher Schönheit entdeckt, das alle Arten von Fischen, Seekrebse mit Polypen und Seegel vorstellt. Am Rande sind Meergewächse und Seemuscheln (ebenfalls in Musaik) sehr geschmackvoll zusammengestellt; es hat mit dem Rande 3½ Fuß im Quadrat. — Den 10. December wurde in einem Zimmer rechts vom Tablinum das Meisterstück unter allen Musaik-Gemälden entdeckt: ein gefluͤgelter Bacchus als Knabe auf einem Panther reitend; er sizt auf einer grau-grünen Decke, in der Rechten hält er einen Glasbecher mit rothem Weine gefüllt, in den er mit Wonnegefühl hineinschaut; mit der Linken lenkt er den Panther an einem rothen Zügel-Bande. Der Kopf des Bachus ist mit Epheu bekränzt, vorn an der Stirn sind zwei gelbe Sternblumen. Sein rechtes Bein, welches allein sichtbar ist, hat über dem Knöchel ein goldenes Fußband (wie man es auf vielen antiken Gemälden findet). Die Figur ist von schöner Zeichnung und schönem Colorit. Der Panther schaut sich rechts nach dem Knaben um, mit dem rechten Vorderbeine vorschreitend und mit dem linken Vorderfuß auf den auf der Erde liegenden Thyrsus-Stab tretend. Er hat ein Halsband von Weinlaub und Weintrauben. Der Grund des Gemäldes ist schwarz, unten der Fußboden gelblich grau, und festigt. Der Rand dieses Bildes besteht aus Blumen mit acht der schönsten verschiedenen Masken. Das Gemälde mit dem Rande hat 3½ Fuß im Gevierte. — Den 13. December wurde in einem Zimmer rechts vom Atrium ein sehr schönes Thierstück in Musaik entdeckt; es ist in horizontaler Richtung in zwei Abtheilungen eingetheilt. Das obere Gemälde stellt eine Katze vor, die ein Rebhuhn frißt; das untere Gemälde zwei sitzende Enten Kürbisblüthen fressend; Fische, Vögel, Seemuscheln, füllen auf das geschmackvollste den übrigen Raum des Bildes. Dieses ist das schönste Thierstück, welches ich kenne; es ist zwei Palmen hoch und zwei Palmen breit.

Diese Musaik-Gemälde geben uns ein ganz neues Licht über die Vollendung, welche die Alten in dieser Kunst erreicht hatten, und man begreift bei ihrer Betrachtung die alten Schriftsteller sehr gut, welche sagen, daß Vögel und andere Thiere von dergleichen Gemälden getäuscht worden seyen.

Den 15. Februar. Gegenwärtig gräbt man in Pompeji an zwei Orten, theils an dem hintern Theile des Hauses des Meleager und theils an dem oben genannten Hause Goethe's in der Strada dalla Fortuna. Dieses leztе Haus läßt noch viel Schönes erwarten; man hat dort kürzlich, rechts vom Atrium, ein schönes Peristylium entdeckt, mit cornuthischen Säulen, deren Capitelle denen des Tempels der Vesta zu Tivoli und denen in der Basilica zu Pompeji ähnlich sind. Zwischen den Säulen des Peristylium's, also unter der Säulenhalle hat man ebenfalls kürzlich einen kleinen Haus-Altar von Bronze, 8 Zoll hoch, gefunden, es ist ein kleiner Dreifuß von ausserordentlicher Schönheit. Ausserdem hat man daselbst einen Candelaber von Bronze, neben ihm einige Lampen von Terra cotta, eine kleine schöne Gewandfigur in Bronze 4 Zoll hoch, in der Drapperung ähnlich der berühmten Farnesischen Flora, und mehrere Bronze-Vasen gefunden.

Das ganze Haus ist in architektonischer Hinsicht von ausserordentlicher Schönheit und die Construction im Technischen sehr merkwürdig. So sind alle Mauern (d. h. die rauhen Mauern, die natürlichen Steine), mit Bleiplatten, die mit eisernen Nägeln befestigt sind, überzogen, auf welchen dann die Mörtel und Stuck-Lagen kommen. Diese Vorsicht wurde angewandt, damit die Feuchtigkeit, welche etwa in den Steinen der Mauer enthalten war, nicht auf die Wand durchdringen konnte. Die Wände dieses Hauses sind meistens mit fantastischen Marmora bemalt, man hat bis jezt noch wenig Spuren von Wand-Gemälden gefunden. Die ausserordentlich schönen Musaik-Gemälde, deren ich erwähnt habe, fand man alle auf den Fußböden.

Die neueren Ausgrabungen in Herculanum, die man dem Minister Marquis Ruffo verdankt, sind auch,

Digitized by Google

besonders in architektonischer Hinsicht, sehr merkwürdig. Das Interessanteste an dem dort ausgegrabenen Hause sind die Holzverbindungen, welche dadurch, daß das Holz verkohlt ist, sich erhalten haben. (In Pompeji findet man wenig verkohltes Holz, es ist dort meistens vermodert.) An einer Säulenhalle in diesem Hause sind auch noch eiserne Stangen erhalten, an denen Vorhänge befestigt wurden. Ein sehr schönes Peristilium mit mehreren eingravirten Gemächern, dem Tablinum u. s. w., hatte man schon früher vor zwei Jahren in diesem Hause entdeckt; nachher aber hatte man sich an zwei Häusern auf der andern Seite der Straße beschäftigt, wo man noch zu Ende des vorigen Monats ein Bronze-Candelaber, mehrere Bronze-Vasen und ein Menschen-Skelett fand. Ganz neuerdings hat man nun auch in dem erstgenannten Hause, an der Seite nach dem Vesuv zu, etwas weiter ausgegraben und bereits einen Theil des Atriums mit dem Impluvium, wo schon drei Säulen sichtbar sind, entdeckt. Den Haupteingang des Hauses wird man nun auf dieser Seite, d. h. auf der dem Peristyl und dem Meer entgegengesetzten Seite finden. Gemälde von Bedeutung fand man bis jetzt in dem Hause sehr wenige, dafür aber viele schöne gemalte Ornamente; bis jetzt hatten wir noch kein herculanensisches Haus unter freiem Himmel gesehen. Nun aber werden die neuen Ausgrabungen in Herculanum wie die in Pompeji behandelt, die Häuser werden ganz aufgedeckt, so daß man in diesem neu aufgegrabenen Theile der Stadt wie in Pompeji herumgehen kann. Noch reichere Ausbeute würden diese Ausgrabungen in Herculanum geben, wenn man sie an den Orten vornähme, wo nicht schon unterirdisch gegraben worden wäre. Unter Carl III. hat man nämlich in diesem Theile von Herculanum schon ausgegraben, aber nur auf den Fußböden (unter der Lava); und hier sind die meisten Bronze-Gegenstände, welche sich im hiesigen Museum befinden, damals entdeckt worden."

Zur Archäologie der christlichen Kunst.

Von C. Grüneisen.

I.

Von den Ursachen und Grenzen des Kunstbaues in den drei ersten Jahrhunderten nach Christus.

(Beschluß.)

Aber die Ursachen des Kunstbaues konnten in ihrem Erfolge nicht durchgreifen, weil ja sonst die Gewalt des Irrthums stärker gewesen wäre als die Macht der Wahrheit. Auch ließ sich erwarten, daß, da nur ein Mißverständniß der Christen über den Umfang der religiösen und sittlichen Bedürfnisse jenen Vorwurf der Heiden, das Christenthum sey Wiederkehr der Barbarei, veranlaßt hatte, die richtige Auffassung der Sache nicht ausbleiben, ebenso aber auch, daß die christliche Kunstpflege sich nicht, wie bei den Heiden, aus einem sinnlichen Triebe der Naturvergötterung entwickeln, sondern an das sittliche Gefühl sich anlehnen werde. Dieß mußte, wenn der Geist des Herrn von seiner Kirche niemals gewichen ist, auch gleich Anfangs während der Abneigung gegen die Kunst sich geltend machen; es mußte von vorne herein dem Kunsthasse Grenzen stecken, die ihn allmählig einengten und aufhoben.

Das Christenthum selbst ist wie die reinste sittliche That, wie der höchste menschliche Gedanke, so die tiefste Poesie. Wie es dazu bestimmt sey, die innersten und edelsten geistigen Lebenskräfte zu wecken und namentlich durch seine Intensivität den Anschauungen des Daseyns und den Erzeugnissen der Freiheit eine tiefere Beziehung und Weihe zu geben, wodurch denn auch die dichtende und künstlerische Thätigkeit ein höheres Prinzip erhält; dieß geht besonders aus den Darstellungen der heiligen Bücher des neuen Testaments hervor. Das Göttliche ist ja hier Mensch geworden und zwar in der reinsten sittlichen Gestalt und in der höchsten geistigen Kraft, Anmuth und Würde. Die Idee der Liebe erhellt den Himmel und überstrahlt die Erde. Wunder und Natur treten in eine Verbindung, wodurch das Fernste nahe, das Nächste ferne gerückt wird und mit dem frommen Gefühle auch die Phantasie die erhabenste Anregung empfängt. Das höchste Wunder lebt in menschlicher Weise, leidet und stirbt um der Menschen willen. Um seine menschliche Persönlichkeit sammeln sich alle Geister — das Reich des Herrn. Unter seinem fortdauernden Segen entfalten sich die herrlichsten Thaten-Geschicke. In seiner Gegenwart ist der Himmel des ewigen Lebens schon angebrochen, aber die Zukunft bringt dessen Entwickelungen, die sie vorerst nur ahnen lassen, unter großartigen Bildern. — Dazu kommt, daß die Anfänge des Christenthums im Morgenlande geschahen und dem Gesetze geschichtlicher Entstehung gemäß in morgenländische Dichtung gekleidet auftreten; wie der Erlöser in kurzen moralischen Sentenzen und religiösen Sprüchen seine Wahrheiten vortrug, so sprach er hinwieder in Apologen und Parabeln, in Bildern und Gleichnissen von seinem Vater, vom Himmelreich und dergleichen, Alles in der Art des Morgenlandes, und das Alles mehr als nur „bisweilen geistreich", wie ein deutscher Professor der Theologie die Reden Jesu neulich belobt hat. Die neutestamentliche Geschichte könnte, wenn sie Fiction wäre, nicht anschaulicher und poetischer aufgefaßt seyn, als wie wir sie besitzen. Die Apostel lassen durch ernste Lehren und Mahnungen eine tiefe Empfindung und lebendige Phantasie hervortreten, zumal die Verfasser des Briefes an die Hebräer und der Apocalypse, welcheletztere ein Daniel des Neuen Bundes empfangen hat, wenn der Dichter auch nicht mit dem Lieblingsjünger Jesu dieselbe Person war. Welcher Reichthum von Motiven und Stoffen liegt aber in diesen Schriften für Poesie

Digitized by Google

und Kunst. Unabsichtlich hat Paulus selbst die erhabenste Beredtsamkeit und lieblichste Kunst der Darstellung entfaltet; wir erinnern nur an seinen Vortrag im Areopag und an sein Kapitel von der Liebe. Den religiösen Gesang empfiehlt er an mehreren Stellen als ein treffliches Hülfsmittel des Gottesdienstes.

Das poetische Element des Christenthums hat sich bald nach der apostolischen Zeit in der Ausbildung des Gemeindegesanges und in der Entstehung eigenthümlicher christlicher Hymnen bewährt; im Geiste der Apocalypse wurden ähnliche Werke geschrieben und die allegorische Auslegungsweise begann auch das Gewöhnliche und Einfache unter mehrdeutigen Formen und mit ausserordentlichen Beziehungen festzuhalten. Ja, die Geschichte selbst wurde frühe zur Dichtung; wenn man auch das N. T. von Mythen freispricht, so weiß man, wie bald es strenger Scheidung der apocryphischen, mit Erdichtungen jeder Art geschmückten, Evangelien von den ächten bedurfte. Die Lehre von den letzten Dingen ward unter groben Händen in das phantastische, aber auch gefährliche Bild des Chiliasmus erweitert.

Doch nicht allein die poetische Seite der Kunst erfuhr solche Pflege. Auch der bildenden ward gedacht. Während man dem Grundsatze huldigte, daß jede religiöse Kunstdarstellung irreligiös und verderblich sey, sofern man sie mit dem religiösen Leben in unmittelbare Berührung bringe; während man es nur bei Helden natürlich fand, daß sie Bildsäulen und Gemälde Christi und der Apostel unter die der heidnischen Philosophen stellen; während man es den häretischen Secten vorwarf, daß sie mit Bildern sich beschäftigten: fand doch auch in der orthodoxen Kirche die plastische Kunst Eingang. Nicht Bilder, nur Symbole; nicht zum religiösen Gebrauch, nur im gewöhnlichen Leben; nicht zum öffentlichen Zeugniß des Glaubens, nur als stille Denkmale frommer Erinnerung in der Verborgenheit, wurden sie gehegt. Indem der religiöse Sinn sich verletzt fühlte durch Bildnisse des Herrn, seiner Jünger und der Propheten, sowie durch Darstellung historischer Scenen nach der heiligen Geschichte; war der frommen Phantasie ein freierer Spielraum gelassen, im Gebiete der Symbolik und Allegorie, in angemessenen Figuren den auf das Unsichtbare und Himmlische gerichteten Sinn und die dankbare Treue gegen den Erlöser auszusprechen. Dahin gehören bekanntlich nicht nur das Monogramm und Anagramm des Herrn

— X — IXΘΥΣ —

sondern auch die auf Siegelringen, Bechern, Lampen vorkommenden Thiergestalten, Taube, Lamm, Fisch, ferner Schiff, Anker, Leyer. Gegen den guten Hirten, der auf Trinkgefässen, wie auf Sarkophagen gefunden wird, protestirt noch der eiferude Tertullian, dessen harte Opposition gegen die Kunst wir schon früher erwähnt haben (De pudicitia cap. 7. 10). Doch scheint gerade dieses Symbol in menschlicher Gestalt den Uebergang zu weiteren Versuchen christlicher Malerei und Bildnerei gebahnt zu haben, wie man sie schon gegen das Ende des dritten Jahrhunderts und von Constantin d. G. an immer allgemeiner unter den Christen, selbst in ihren religiösen Versammlungsörtern und an öffentlichen Plätzen, findet. Das Meiste darüber ist gesammelt in Münters großem Werke über die Sinnbilder und Kunstvorstellungen der ältesten Christen; das Wichtigste geben Augusti (Christliche Alterthümer, 1819) und besonders Rheinwald (Kirchliche Archäologie, 1830) aus den literarischen Quellen, Rumohr (Ital. Forschungen, 1827) aus der Anschauung der Kunstdenkmale. Wohl mag, wie man gewöhnlich angibt, die heidnische Gewohnheit, Wände, Gefäße u. dergl. mit religiösen Darstellungen zu bedecken, die Christen veranlaßt haben, dem Heidnischen Christliches gegenüberzustellen. Aber sie thaten es gewiß nicht blos der äußeren Veranlassung zufolge; denn sie konnten eben so gut keine Figuren oder doch keine religiösen Figuren auf ihren Bechern und Ringen tragen, wie der strenge Tertullian begehrte. Wenn sie nun zwar wirkliche Bilder scheuten, aber sich doch der Symbole bedienten, so ist eben dieß ein deutlicher Beweis davon, daß auch der ästhetische Sinn im christlichen Glauben bereits, wenn gleich innerhalb einer sehr begrenzten Sphäre, für plastische Darstellungen Anklang gefunden hatte.

So kam die Kirche zu ihrer volleren Ausbildung, wie zum volleren Bewußtseyn. Die Ueberwindung des Kunsthasses geht der Annäherung an die Wissenschaften zur Seite und an den Meistern der alexandrinischen Schule stellt sich die philosophische Seite der christlichen Frömmigkeit in der Gnosis, die poetisch künstlerische in der allegorischen Interpretation der h. Schrift, in einer schwungvollen Beredtsamkeit und Lyrik, und in der ersten Pflege christlicher Malerei und Skulptur hervor. In der ganzen Entwicklungsperiode der christlichen Kunst in den drei ersten Jahrhunderten bleibt aber auch die einseitige Begrenzung und Ausschließung insoferne der Anerkennung werth, als sie das Product des im Vergleiche mit dem Heidenthum geläuterten religiösen Sinnes und der gehobenen moralischen Sitte war und auf diesem Wege sich bald durch richtige Verständigung erweiterte. Die christliche Kunst mußte nun nach dem Gesetze der Natur mit aller Kraft, welche die Aechtheit ihres Ursprunges bezeugt, zu Tage kommen, weil sie so lange verschlossen gehalten und trotz den strengsten Hemmungen hervorgebrochen war.

Nach welchen tieferen Gesetzen sie sich aber schon in ihren Anfängen während des ersten Zeitraumes der Geschichte des Christenthums entwickelt und in welcher Beziehung unter einander sie die verschiedenen Zweige künstlerischer Darstellung gehalten habe, will ich in einem späteren Aufsatze nachzuweisen versuchen.

Digitized by Google

N°. 31.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 19. April 1831.

Historische Notizen über die königlichen Manufakturen der Gobelins zu Paris.

(Nach dem Französischen des Hrn. Alex. Lenoir im Journ. des Artistes. 16. Januar 1831.)

Die ersten großen Manufakturen gewirkter Tapeten wurden von Philipp dem Guten, Herzog von Burgund, zu Brügge unter der Direktion des Johann van Eyck gegründet. Töchter dieser Anstalten waren die Tapetenwirkereien zu Arras, wo auf Kosten Leo's X. die berühmten Teppiche nach den von Rafael gezeichneten Cartons gewirkt wurden. Ein zu Arras gewirkter Wandteppich ward auch unter Carl VII. von Frankreich, durch Agnes Sorel der Collegiatkirche dieser Stadt zum Geschenk gemacht. In Frankreich machte sich unter der Regierung Franz I. vorzüglich Etilles Gobelin als Tapetenwirker und Scharlachfärber berühmt. Heinrich III. von Frankreich ließ die Siege von Jarnac und Monsontour und seinen Einzug in Kealau in Tapeten wirken, die in der von Heinrich II. zu Paris (Trinité, Rue St Denis) gegründeten Anstalt verfertigt wurde. Diese führte auch viele Tapeten nach Zeichnungen von Giulio Romano und Primaticcio aus. Heinrich IV. vereinigte in dem Palais des Tournelles die Zöglinge der obengenannten Anstalt mit einigen flandrischen Arbeitern unter der Direktion eines gewissen Dubourg, und hier wurden noch später eine Menge gewirkter Tapeten nach Zeichnungen von Tempesta, Gemälden von Rubens u. s. w. verfertigt.

Die königliche Teppich-Manufaktur (manufacture royale des tapis de la couronne) wurde von Heinrich IV. unter der unmittelbaren Protektion der Maria von Medicis, seiner Gemahlin, im Jahre 1604 in einem alten Gebäude errichtet, welches am Ufer der Seine unterhalb Chaillot lag. Eine über dem Thor der Capelle auf schwarzem Marmor angebrachte Inschrift bezeugte die Gründung der Anstalt durch die Königin. In diesem Hause und dessen Zubehör hatte man früher Seife (savon) verfertigt, woher dann die Manufaktur selbst ihren Namen Savonnerie bekam und behielt.

Peter Dupont faßte den Plan zur Errichtung einer Manufaktur von Fußteppichen, wie man sie früher nur aus dem Orient bezog, indem die Juden, vor dem Entstehen der indischen Compagnie und vor Anfang unseres Verkehrs mit der Levante, einen beträchtlichen Handel damit trieben. Dupont wurde dem König vorgestellt, der ihn zum Direktor ernannte und ihm als Belohnung den Adelsbrief ertheilte. Simon Lourdet sein Nachfolger im Jahr 1626, erhielt für die großen Verbesserungen, wodurch er diese Kunst hob, die nämlichen Ehrenbezeugungen. Der aus zwei und neunzig Stücken zusammengesetzte Fußteppich, welcher den Parquetboden der großen Gallerie des Louvre bedecken sollte, war eines der ersten und bedeutendsten Erzeugnisse, die aus dieser Manufaktur hervorgegangen sind. Unter andern Arbeiten, welche man der Savonnerie unter der Direktion des Peter Dupont, eines Enkels des obengenannten, zu verdanken hat, führt man den für die Tribüne Ludwigs XIV. zu Versailles bestimmten Teppich an; sodann die für die Schlösser von Marly, Trianon und andere königliche Gebäude.

Man muß bemerken, daß der Zettel für die Teppiche der Savonnerie, in perpendikulärer Richtung, wie bei den Hautelisse-Tapeten angelegt war. An diesen letztern befindet sich der Arbeiter gewöhnlich hinter der schönen Seite, dagegen der Arbeiter an den Savonnerie-Teppichen, seine Stellung an der Vorderseite der Zeichnung oder seines Vorbildes hat, wie dieß auch bei der Verfertigung der Basselissetapeten der Fall ist.

Seit dem Jahre 1774 beabsichtigte man eine Vereinigung der Teppichmanufaktur der Savonnerie mit der in den Gobelins eingerichteten Tapetenwirkerey; aber die Ausführung dieser Maasregel, welche einige ökonomische Vortheile brachte, trat erst am 8. Februar 1825 ein.

Die königliche Manufaktur der gewirkten Tapeten, (manufacture royale des tapisseries de la couronne) wurde durch Colbert, Oberintendanten der königlichen Bauten, unter der Specialprotektion Ludwigs XIV. in einem Hause eingerichtet, welches ursprünglich dem Gilles Gobelin von Rheims gehört hatte. Dieser war der geschickteste Teppichwirker unter der Regierung Franz I.,

Digitized by Google

und noch berühmter durch seine Wollenfärberei, besonders durch das Färben von Scharlach. Er hatte eine Teppich-Manufaktur und Färberei, auf einem beträchtlichen, an dem Ufer der Bièvre gelegenen Gute bauen lassen, die man anfangs mit dem Namen Folie Gobelin bezeichnete, und nachher Hôtel de Gobelin nannte. Dieses Hotel mit seinem Zubehör wurde im Jahre 1666 auf Befehl Colbert's von dem damaligen Besitzer Hrn. Leleu, Parlamentsrath zu Paris, erkauft, an welchen es der letzte Erbe des Hauses Gobelin veräussert hatte. Colbert richtete dort die königliche Manufaktur der gewirkten Tapeten ein, welche seit dieser Zeit den Namen Gobelin trägt. Im Jahre 1667 erhielt diese Manufaktur durch ein in die Parlamentsregistratur eingetragenes Edikt Ludwigs XIV. ihre Bestätigung. Die Oberaufsicht über dieselben ward dem Oberintendanten der königlichen Bauten übergeben, und die Leitung der Arbeiten und des Unterrichtes dem ersten königlichen Maler Carl le Brun. Der Inhalt des Ediktes ist folgender: „Der Direktor „sey gehalten, in der Manufaktur gute Maler von jedem Fach, Meister in der Verfertigung der Hautelisse-„Tapeten, Goldschmiede, Erzgießer, Kupferstecher, Stein-„schneider, Färber, auch Schreiner in Eben- und anderem „Holz, und andere Arbeiter in allen Arten der Künste „und Handwerke zu vereinigen; es sollen darin auf Kosten Sr. Majestät sechzig Kinder auf fünf Jahre unterhalten werden, welche nach sechs Lehr- und vier Dienstjahren bei den Arbeiten der Manufaktur, sowohl in „Paris, als auch in andern Städten des Königreichs, „die Artikel der Künste und Gewerbe, in welchen sie unterrichtet worden, in offenen Läden feil halten dürften, „ohne ein Meisterstück machen zu müssen ꝛc. ꝛc.“

Man sieht hieraus, daß zur Zeit ihrer Gründung, die Anstalt der Gobelins nicht nur der Fabrikation der Tapeten der Krone gewidmet war, sondern in der That eine Art Cönobium bildete, worin die Künstler Unterstützung und jede Art von Unterricht in denjenigen Gewerbekünsten fanden, welche auf der zeichnenden Kunst beruhen. Es war damit auch eine Schule des lebendigen Modells verbunden, in welcher Professoren von der Akademie Unterricht ertheilten. Der unbestreitbare Nutzen dieser am 10. August 1792 durch ärmliche ökonomische Rücksichten, unterdrückten Schule wurden bald und lebhaft gefühlt; und durch die Bemühung des gegenwärtigen Direktors, Hrn. Desrotours, ward denn auch die Anstalt wieder hergestellt. Sie wurde dem Hrn. Mulard, einem Zögling Davids und Inspektor der Manufaktur, anvertraut, und bringt den jungen Tapetenwirkern beträchtlichen Nutzen; auch hat man in ihrer Art, die Kopien zu zeichnen, welche sie nach den Gemälden großer Meister in Wolle machen, schon bedeutende Fortschritte wahrgenommen.

Die ersten Haute- und Basse-lisse-Tapeten, welche von der Manufaktur der Gobelins ausgingen, waren von Jean Jacques Liasen, Jans genannt, Hautlisser von Brügge, verfertigt. Er und Le Fevre brachten es in der Vervollkommnung ihrer Kunst so weit, daß ihre schönen Teppiche von allen Souveräns gesucht wurden. Jacques Kercoven unterstützte sie durch die Vervollkommnung seiner Wollen- und Seiden-Färbereien.

Die beiden Florentiner Branquier und Ferdinand Meliori, welche bei der Manufaktur der Gobelins angestellt waren, verfertigten die prachtvollsten Arbeiten in Stein, z. B. in Achat, Jaspis von allen Farben, Jade, Lapis Lazuli u. s. w., aus welchen sie Landschaften, Vögel, Blumen und Früchte bildeten. Diese Art von Musait, deren man sich zur Dekoration der Meublen der Krone bediente, war ausserordentlich gesucht. Man verzierte Tischplatten und Aufsätze damit, und gebrauchte sie zur Ausschmückung der Thüren, der Friese an Schreibtischen, Commoden, Juwelenkästchen u. s. w. Die Früchte, die Blumen und die Vögel, welche daran in Relief und in flachen Feldern eingelegt sind, lassen sogleich die großen Schwierigkeiten dieser Arbeit erkennen, und ergötzen das Auge. Man wandte dabei selbst Amethyste, Rubine, Smaragde und andere prismatische Edelsteine an, welche die verschiedenen Farbentöne, deren man gerade bedurfte, hervorzubringen geeignet waren. Diese musivische Arbeit, und der Geschmack, auf diese Weise die Meubeln zu zieren, kam unter der Regierung der Maria von Medicis aus Florenz nach Paris, und wurde durch die genannten Künstler schon unter Ludwig XIII., und noch mehr unter Ludwig XIV. vervollkommnet. Mit einem Male jedoch kam sie aus der Mode, und deßhalb sind heut zu Tage die auf diese Weise geschmückten Meubeln so ausserordentlich selten und theuer. (Im Garde-meuble der Krone sind noch welche aufbewahrt.) Le Tellier, ein sehr geschickter Musaicist in diesem Fach, der sich in den Gobelins gebildet hatte, war ein Zögling und Nachfolger der vorhergenannten Meister.

Als merkwürdige Maler, welche sich in der Schule der königlichen Manufaktur der Gobelins bildeten, führt man Chavonnes in der Landschaftsmalerei, die Brüder Martin, Zöglinge von Van der Meulen, in der Schlachtenmalerei, Sebastian Leclerc in der Historienmalerei, Gérard Audran, Maler und berühmter Kupferstecher, und viele andere Künstler von berühmten Namen, an.

Ludwig XIV. hatte eine Freude daran, die schönsten Teppiche, welche die königliche Manufaktur der Gobelins verfertigte, den Souveränen von Europa und Asien als Gegengeschenke für die prachtvollen Gaben zu bieten, welche er von ihnen empfangen hatte. Diese Manufaktur hat seit der Zeit ihrer Gründung nichts von ihren Verdiensten verloren, ja sie erwirbt sich neuerlich durch die Nachahmung der

Digitized by Google

schönsten Gemälde des Rubens aus der Mettericsschen Gallerie neuen Ruhm. Es wäre zu wünschen, daß die zahlreichen alten Teppiche und gewirkten Tapeten, die sich theils bei der Garderobekammer (Garde-meuble) der Krone, theils bei der Kathedralkirche zu Rheims finden, wo sie nur selten gesehen werden können, in eine Gallerie vereinigt und bei der Manufaktur aufgestellt werden möchten, wo sie eine eben so sehenswürdige als für die Kunstgeschichte wichtige Sammlung bilden würden.

Zur Kunstgeschichte.

Beyträge zur Teutschen Kunst und Geschichtskunde, durch Kunstdenkmale, mit vorzüglicher Berücksichtigung des Mittelalters, in vierteljährigen Heften, mit theils illuminirten Steindrücken, bearbeitet und herausgegeben von Dr. F. H. Müller Großh. Hess. Gallerie-Direktor.

Der Verfasser und Herausgeber dieser periodischen Hefte hat sich bereits seit längerer Zeit mit rühmlichem Eifer zu diesem Unternehmen vorbereitet, indem er sich das verdienstliche Ziel setzte, die Theilnahme der Zeitgenossen an Teutscher Kunst und Geschichte durch die Darstellung und Beschreibung derjenigen Kunstdenkmale zu beleben oder zu erhöhen, welche die uralten Städte des Rheins und des Mains, jene Pflanzschulen der frühesten Kultur unseres Vaterlandes, trotz allen nach und nach erlittenen Zerstörungen noch immer darbieten. In der Ankündigung und Einladung zur Subscription zu diesen Heften, welche im Januar d. J. an alle Buchhandlungen Teutschlands versendet worden ist, spricht sich der Verfasser selbst darüber folgendermaßen aus: „Die furchtbaren Revolutionsstürme, welche das Ende des tausendjährigen Reiches Kaiser Karls des Großen herbeigeführt haben, mußten unvermeidlich auch manches teutsche Kunstdenkmal erschüttern, vernichten oder doch dem Orte seiner ursprünglichen Bestimmung entrücken; dennoch ragen noch immer viele merkwürdige Gebilde des riesinnigsten Kunstfleißes aus allen Geschichtsepochen in unsere Zeit hinüber, die, wenn nicht allenfalls in größeren Werken einzeln aufgenommen, mitunter nur zufällig den in der Nähe lebenden Kunstfreunden bekannt sind. Eine Sammlung solcher Monumente: Grabmäler, Glasmalereien (beide sowohl zur Berücksichtigung des Kunststiles, als auch des Kostümes) Portale, Inschriften, Bildsäulen, Elfenbeinschnitzwerke, Guß- und Emaillarbeiten, Miniatur-Wand-Tempera- und Oehlgemälde u. s. f., wobei jedoch hauptsächlich Architektur und Sculptur berücksichtigt werden sollen, wird hiermit den Zeitgenossen zur Belebung der Theilnahme an vaterländischer Geschichte und Kunst, mit einem beschreibenden, erklärenden und sich über diese Gegenstände auch im Allgemeinen verbreitenden Texte, dargeboten; zugleich aber soll dieses Archiv von größtentheils bildlichen Urkunden auch den Nachkommen die Denkmale erhalten, welche vielleicht mitunter schon durch die ersten Sturmwogen der kommenden Zeiten spurlos vernichtet werden.“ Die Bearbeitung der lithographischen Blätter wird der Verfasser nach seinen Zeichnungen theils selbst übernehmen, theils unter seiner Leitung von geschickten Künstlern ausführen lassen; man kann daher dinsichtlich der technischen Ausführung eine befriedigende Lösung dieser, nicht so ganz leichten Aufgabe erwarten, da Hr. Müller sich durch die Herausgabe seines architektonisch-historischen Werkes über die St. Catharinen-Kirche zu Oppenheim, als Künstler sowohl, wie als Schriftsteller, auf eine ehrenvolle Weise empfohlen hat. Leider ist der, zwar im Verhältniß zu einem so großen Werke (es besteht aus 40 Blättern in groß Folio, wovon mehrere illuminirt sind, und eben so viel Foliobogen Text, in 8 Lieferungen) nicht übermäßige, Subscriptionspreis von 200 Gulden der allgemeineren Verbreitung und Anerkennung dieses schönen Kunstwerkes in etwas hinderlich gewesen, der Herausgeber hat daher bei den oben angekündigten Quartalheften einen äusserst mäßigen Subscriptionspreis (das Heft zu 2 Gulden rheinisch) vorgeschlagen, und so die Theilnahme an diesem Unternehmen auch Gelehrten, Künstlern und Privaten möglich gemacht. Jedes dieser Hefte wird aus 5 Steindruckblättern, mitunter auch das sorgfältigste illuminirt, und etwa 3 Bogen Text in Quartformat bestehen. Die Wahl der Gegenstände, die im ersten Hefte vorkommen sollen und die in der Ankündigung ebenfalls angeführt sind, mag übrigens die Tendenz dieses Unternehmens hier in einer etwas ausgeführteren Beschreibung näher bezeichnen. Auf dem ersten Blatte wird ein, in die Wand vertiefter, architektonisch konstruirter Chorsitz, aus dem Dome zu Frankfurt am Main, mit der alten Wandmalerei aus dem fünfzehnten Jahrhundert gegeben werden, welche erst vor einigen Jahren wieder zum Vorschein gekommen ist. Glücklicher Weise nämlich hat sich im Chore dieser ehrwürdigen alten Krönungskirche *) eine Reihe bedeutungsvoller Wandgemälde viele Jahre lang unter der weißen Tünche vollkommen erhalten, womit sie einst aus Unkenntniß und Geringschätzung überzogen worden waren. Ein großer Theil dieser rund um den Chor laufenden Bilder, scheint einen Cyclus aus dem Leben des heil. Bartholomäus, des Schutzpatrons

*) Einige sehr schöne Portale, Glasmalereien und andere Einzelnheiten aus diesem ausgezeichneten teutschen Baudenkmale, mit interessanten Erklärungen, werden in den folgenden Heften vorkommen.

Digitized by Google

der Kirche, darzustellen; jener Chorsitz aber vereinigt eine sinnige Zusammenstellung des Ecce homo Bildes mit denen der Maria, des Evangelisten Johannes, der Schutzpatronen der Kirche, und einiger knieender Ritter, mit ihren Familienwappen. Dieses Blatt wird illuminirt seyn. — Das zweite Blatt wird das Grabmal des Grafen Gottfried von Kappenberg, in Kreidemanier gezeichnet, darstellen, welcher im Jahre 1123 die Abtei Ilbenstadt in der Wetterau stiftete. Die aus dieser Zeit noch erhaltene Kirche dieser Abtei, ist von einer eigenen Bauart, und besonders beachtungswerth ihre Vorhalle mit zum Theil verzierten Kräufen, die mit jenen am östlichen Theile des Domes zu Mainz genau übereinstimmen. Erstere sowohl als die Grund- und Aufrisse dieser Kirche werden daher in späteren Heften ebenfalls mitgetheilt werden. Das gedachte Grabmonument aber scheint, seinen architektonischen Theilen nach zu schließen, erst gegen das Ende des zwölften oder zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts ausgeführt worden zu seyn, und gehört in jeder Hinsicht zu den ausgezeichnetesten Sculpturen des Mittelalters. — Das dritte Blatt werden die ehernen Thürflügel am Dome zu Mainz, mit ihrem umgebenden Portale, einnehmen, welche von dem Erzbischof Willigis, der im Jahr 978 den Dom von Grund auf neu erbaute, gestiftet worden sind und in mehr als einer Hinsicht Berücksichtigung verdienen. Besonders ist dabei zu bemerken, daß der Verfasser erst seit Kurzem an ihrem Sockel eine Inschrift entdeckte, die den Werkmeister derselben nennt. Nicht minder, hinsichtlich des Kunststyles sowohl als des Kostümes, wird das vierte Blatt den Kunstliebhaber in Anspruch nehmen, welches einen Edelmann und seine Gemalin beide in knieender Stellung in Glasmalerei aus dem fünfzehnten Jahrhundert darstellt; wenn auch diese einfachen Figuren weiter keine tiefere historische Beziehung haben. Dieses Blatt wird illuminirt seyn. — Die auf dem fünften Blatte endlich, in Kreidemanier ausgeführten Zeichnungen, nach den vortrefflichen Holzthäulen, Maria und Johannes der Evangelist, die unter andern im Museum zu Darmstadt aufbewahrt werden, und einen Begriff von der Zartheit und Tiefe der alten Meister in diesem Fache der Kunst zu geben geeignet sind, veranlassen zugleich eine ausführliche Abhandlung über die Sculptur des Mittelalters, welche leider bis jetzt noch nicht genug berücksichtigt worden ist. —

Dieses Archiv bildlicher Urkunden, wird demnach nicht blos zu einer vorübergehenden angenehmen Unterhaltung dienen, sondern auch dem Geschichtsforscher und Künstler manche wünschenswerthe Aufklärung und Belehrung gewähren, da selbst das Kleinste und Unscheinbarste aus der alten Zeit, in seiner Bedeutsamkeit für das große Ganze der damaligen Kunst, aufgefaßt und dargestellt zu werden verdient. Wir dürfen demnach wohl die Hoffnung hegen, daß ein von so viel Liebe, Kenntniß und technischer Fertigkeit unterstütztes Unternehmen in Kurzem durch die erforderliche Anzahl von Subscribenten zu einem erfreulichen Gedeihen gefördert werden wird. D.

Bemerkungen über Kunst.

Die größte Kunst in der Kunst ist, den Stoff zu vergeistigen, daß alles Materielle desselben vergessen wird. Wie manche Dichter zu viel Stoffartiges bringen und das Instrument der Sprache, Stylistik und Blumistik zu stark vernehmen lassen, so lassen viele Maler die Farbe zu sehr merken.

Nicht aber ein Vernachläßigen, Verachten derselben führt zum Idealen, denn bei einem solchen Verfahren bricht das Materielle doch auf einer Seite durch; sondern ihr Brechen und Verschmelzen.

*

Ein tüchtiger Künstler mag seine Kunst als die einzige betreiben; aber wer ihn richtig beurtheilen will, sollte von allen Künsten Einsicht haben.

Deutschland.

In Wiesbaden stürzte am 11. Februar d. J. Abends die bis auf die beiden Thürme vollendete katholische Kirche zusammen. Glücklicherweise kam niemand dabei ums Leben. Die Fundamente waren viel zu schwach um das große Gebäude tragen zu können. Für die Emporbühnen im Innern der Kirche waren zwanzig ionische Marmorsäulen bestimmt. Sie waren bereits ausgearbeitet, sehr schön cannellirt, und bestanden beinahe durchgängig aus einem Stück, was um so merkwürdiger ist, da der Schaft an sich ungefähr 15 Fuß hoch war. Jede dieser Säulen, die ein huldvolles Geschenk Sr. Durchl. des Herzogs von Nassau waren, hatte an 1000 fl. gekostet. Beim Einsturze der Kirche befanden sich diese Säulen im Innern derselben und sind aller Wahrscheinlichkeit nach ein Raub der furchtbaren Zerstörung geworden.

Die bisher wenig beachteten Ueberreste des Pallasts Carls des Großen zu Ingelheim sind am 13. Febr. zusammengestürzt und haben in der daran befindlichen Wohnung drei Menschen erschlagen.

München.

Die in Nro. 21 dieses Blattes Seite 84 angezeigte Gemälde-Versteigerung hat wegen mehrerer unvorhergesehener Hindernisse bis auf Weiteres verschoben werden müssen.

Digitized by Google

N°. 32.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 21. April 1831.

Die musivischen Deckengemälde im äußern Gang der Markuskirche zu Venedig.

Als die Musivmalerei im fünften Jahrhundert durch den Bau der Asiliken aus der Gebundenheit bloß allegorisch-symbolischer Andeutungen herauszutreten und auf eigenthümliche Weise sich zu entwickeln begann, konnte sie auf dem größern Felde, das ihr jetzt eingeräumt ward, nicht sogleich das rechte Maaß halten. Es waren noch viele Versuche nöthig, sie fiel in eine Art von Zügellosigkeit und konnte des neuen Schwunges nicht anders Herr werden, als daß sie ihren Gestalten, um sie erhaben zu bilden, ein übermenschliches Ansehen gab. Weil dieses Streben aber auf Ausbildung und Befestigung würdevoller Charaktere ging, war vorauszusehen, daß die Ueberfälle dieses neuen Kunstriebes einer baushälterischen Gediegenheit weichen werde. Vielleicht war es nicht blos traditionelles Anschließen an die ältesten christlichen Vorstellungen, vielleicht war es eben das Streben nach Hoheit, welches die Gestalten meist römisch bekleidete.

Wie lange diese Richtung gedauert hat, läßt sich nicht genau angeben; wahrscheinlich aber ist bald ein bedeutender Fortschritt geschehen, da nach den meisten Forschungen alle Sachen der Art das siebente Jahrhundert nicht überschreiten. Rom fing damals an, von andern Städten Italiens verdunkelt zu werden; Ravenna entwickelte in der Zeit des Exarchats eine eigene Schule. Diese nun soll nach Rumohr nicht allein in ihrer Mutterstadt ihre Werkstadt gehabt, sondern auch in Venedig diese bedeutenderen, und besseren Sachen zu Tage gefördert haben.

Ich habe die Musivgemälde in Ravenna noch nicht vergleichen können; deshalb ist hier zunächst vorzugsweise die Behandlung der alttestamentlichen Vorstellungen in Betracht gezogen worden. Gerade in dieser Beziehung wird die Vorhalle der Markuskirche das merkwürdigste Denkmal bleiben.

Sie enthält nicht bloß in sechs kuppelförmigen Gewölben, sondern auch auf den verbindenden Seiten, die alttestamentliche Geschichte von der Erschaffung der Welt bis auf Moses. Die Figuren sind durchgehends von mittelmäßiger Größe, nicht durchaus antik, sondern zuweilen barbarisch gekleidet; auch stehen nicht alle, wie Rumohr zu meinen scheint, auf weißem Grunde. —

Das erste Gewölbe (vom Haupteingang rechts) hat die meisten einzelnen Bilder, welche in drei Reihen untereinander sich fortsetzen. Die erste beginnt:

1) mit der Taube über dem Wasser, das durch einen dunkeln Hintergrund und weißen wellenförmigen Streifen bezeichnet ist.

2) Gott Vater trennt Licht und Finsterniß. Er besteht eigentlich bloß, und ein Engel zwischen einer feuerrothen und schwarzen Kugel, welche beide Strahlen aussenden, scheidet sie von einander.

3) Erschaffung des Firmaments; einer schwarzen Kugel, welche mitten im Wasser schwebt, stehen zwei Engel zur Seite; darüber steht: fiat firmamentum in medio aquarum.

4) Gott schafft die Erde; hinter der schwarzen Kugel und dem Wasser, das noch weiter nach hinten gerückt ist, erhebt sich schon fester Boden und der Himmel.

5) Gott Vater schickt einen Engel aus, wahrscheinlich um Bäume und Kräuter wachsen zu lassen. Bäume stehen schon da mit der Unterschrift: signum Pomi; der Boden grünt schon. Dieses Feld ist sehr groß.

Die zweite Reihe beginnt unter Nr. 1 der ersten Reihe:

1) das Licht tritt hervor; auf einer himmelblauen Kugel gewahrt man Sonne, Mond und Sterne; vier Engel stehen daneben auf grünendem Boden.

2) Das Thierreich, das hier aber nur noch aus Vögeln und Fischen besteht; Gott Vater selbst fehlt.

3) Er läßt die Vögel aus seiner Hand gehen; unten sind die Reptilien, daneben fünf Engel.

4) Die vierfüßigen Thiere; sie stehen übereinander; Pferde, Schweine, Ochsen u. s. w. sind deutlich zu erkennen.

5) Gott Vater ruft sitzend den Menschen ins Daseyn; er ist ganz schwarz vorgestellt, über ihm eine Gruppe von Engeln.

Digitized by Google

6) Gott ſitzt auf dem Thron und ſegnet Alles, von Engeln umgeben.

7) Gott bläſt dem Menſchen den Odem ein. Auch hier iſt ein dienender Engel, aber kleiner als ſonſt, beſchäftigt; er ſcheint den Hals des Menſchen anzublaſen (Spiravit in Faciem ei spiraculum vitae).

8) Adam wird von Gott durch eine Thüre, welche die Ueberſchrift: porta paradisi hat, in den Garten eingeführt. Er zeigt ihm vier Bäume, von denen zwei mit goldnen Früchten die Bäume des Guten, zwei dagegen ohne allen Schmuck die Bäume des Böſen ſind; unter dieſen ſind vier Perſonen, welche von der Hüfte an bekleidet ſind, wahrſcheinlich ebenfalls Repräſentanten des Guten und Böſen; man kann aber keinen beſondern Unterſchied gewahren.

Die dritte Reihe fängt unter Nr. 1 der zweiten Reihe an. Mit der Vergrößerung des Raums für die ganzen Reihen wachſen auch die einzelnen Felder. —

1) Gott ſetzt den Menſchen zum Herrn der Thiere ein. Gott ſitzt, in der Linken das Kreuz haltend und die Rechte dem Menſchen zur Warnung und zum Befehl erhebend. Ihm, der noch auf Gott zu hören ſcheint, nähern ſich ſchon die Thiere paarweiſe, theils auf blauem, theils auf goldnem Grunde, übereinander geſtellt. Adam ſegnet ſie durch Auflegen der Rechten.

2) Aus dem ſchlafenden Adam hat Gott die Eva erweckt. Sie ſteht auf der andern Seite ſchon vollendet da, von dem Schöpfer auf dem Haupte noch leiſe berührt. Dieſe an ſich ſchwere Aufgabe iſt hier zarter gelöſt, als ſelbſt nachfolgende Jahrhunderte es vermochten; nur dem wunderbarſten Bildner des fünfzehnten Jahrhunderts, dem Lorenzo Ghiberti, war es vorbehalten, bei ſeiner ſchönen Eva Engel als Hebammen zu beſtellen und ſie durch dieſe gleichſam im Triumph durch die Lüfte, ihrem Schöpfer entgegen, führen zu laſſen.

3) Gott führt die Eva dem Adam als ihrem rechtmäßigen Herrn zu.

4) Die Schlange ſpricht im Garten mit der Eva, welchen Adam den Rücken zukehrt, damit ſie allein als die Schuldige erſcheine.

5) Eva empfängt das Obſt von der Schlange und gibt es in demſelben Bilde auch ihrem Manne.

6) Beide bedecken ihre Blöße mit Laub.

7) Gott ruft dem Adam, welcher nur durch eine recht ſchöne Palme von ihm getrennt iſt; Eva wendet ſich ab.

8) Gott hält ſitzend über beide ein ſchweres Gericht. Sie ſind im Begriff, demüthig und reuevoll vor ihm niederzuſinken; Adam legt die Rechte aufs Herz, Eva ſteht hinter Adam und hebt die Rechte wie ſich beſinnend und tadelnd empor.

9) Beide liegen an den Stufen ſeines Thrones niedergeworfen; er ſpricht ihnen und der großen Schlange das Urtheil.

10) Gott ſelber bekleidet die Eva, Adam ſteht ſchon fertig da.

11) Die bekleideten vertreibt er aus dem Paradieſe und ſchließt hinter ihnen die Thür. Etwas weiter hin ſind beide ſchon mit ſchweren Arbeiten beſchäftigt; Eva ſpinnt, Adam ſpaltet Holz.

Es folgt jetzt über der Thür die Geſchichte Kains und Abels.

1) Adam und Eva auf dem Lager ruhend, welches von einer Art korinthiſcher Säulen getragen wird. Darüber ſteht: ſeyd fruchtbar und mehret euch, und füllet die Erde.

2) Der Vater bringt der Mutter, welche ſich noch im Bett befindet, das erſtgeborne Kind; die Mutter ſtreckt dieſem die Arme entgegen; zur Seite eine Dienerin.

3) Abel trägt ein Lamm auf den Schultern herbei um es auf dem Altar zu opfern, der ihn von ſeinem Bruder trennt. Ueber ihm Gott Vater, hier bloß durch die Hand in Wolken angedeutet, welche ſich, da der Herr Wohlgefallen an ſeinen Gaben hat, ihm zuwendet. Darüber ſteht: Abel cernit.

4) Kain bringt in einem Körbchen Feldfrüchte; die ihm innwohnende wildere Natur ſcheint ſich durch buſchigtes Haar kund zu thun.

Rechts von dieſen Bildern, ebenfalls über der Thür, ſetzt ſich dieſe Geſchichte fort:

1) Unten geben Kain und Abel aus dem Hauſe; des Letztern böſe Abſicht verräth ſich ſchon durch das Beil, das er auf den Schultern trägt.

2) Abel wird getödtet; Kain ſchlägt gewaltig auf ihn zu, der die Hand noch abwehrend emporſtreckt. — Wie der Künſtler dieſelbe Perſon gewöhnlich durch daſſelbe Geſicht darzuſtellen bemüht geweſen iſt, ſo auch meiſtens durch dieſelbe Kleidung; Abel trägt immer, und gewiß mit Abſicht, ein grünes Gewand.

3) Kain, über ſich und ſeine That in Nachdenken verloren, ſtützt ſich ſitzend ſeinen Kopf.

4) Er wendet ſich zu Gott, die Hände flehend emporſtreckend; die Hand in Wolken weiſt ihn aber zurück.

5) Weiter rechts ſpricht er in der demüthigſten Stellung mit Gott, und klagt über ſein ſchweres Vergehen: major est iniquitas mea, quam ut veniam merear.

Der Bogen an der Kuppel, unmittelbar am Haupteingang enthält folgende Darſtellungen:

1) Gott Vater, wieder als Hand erſcheinend, befiehlt dem knieenden Noah einen Kaſten zu bauen. Noah wendet ſich gleich zu ſeiner Umgebung und ertheilt den Befehl die Arbeit gleich anzufangen. Dieſer legt unmittelbar Hand ans Werk. Es ſcheinen aber eigentlich zwei Abtheilungen zu ſeyn, zuerſt Noah, Gottes Stimme hörend und einem, der das Ganze leiten ſoll, die Aufträge mittheilend, und zweitens dieſer, welcher bei der

Digitized by Google

Arbeit selbst zugegen ist. Er erscheint wenigstens in der zweiten Abtheilung wieder im rothen Gewande, und arbeitet nicht mit den andern; er steht auch nicht mit den Arbeitern auf demselben festen Grunde. — Noahs Mantel zeichnet sich aus; die Stellungen sind würdig, einfach und bei den Arbeitern sehr bezeichnend. Sonst sind die Gesichter und Köpfe überhaupt unverhältnißmäßig groß, Lenden und Füße sehr häufig ganz schmal und dünn. Die Bänder der sandalenartigen Fußbedekkung gehen gewöhnlich hoch, bis über die Wade hinauf; die Arbeiter tragen kurze, hochgeschürzte Gewänder. Die Umrisse sind durchgehends sehr scharf, und die Hände am nachlässigsten behandelt.

2) Noah bringt die Vögel in den Kasten; er ist eben damit beschäftigt zwei Pfauen hineinzuheben. Obwohl die Vögel sehr groß sind, zeichnen sie sich doch durchaus vor den vierfüßigen Thieren aus, welche er auf der andern Seite hineinschafft, die Schlange selbst befindet sich unten, kann also darauf rechnen auch gerettet zu werden.

3) Einige Vögel, die erst später angekommen, werden zuletzt hineingethan; er selbst wird dann mit seiner Verwandtschaft folgen, welche im Ganzen, ohne ihn, sieben Personen ausmacht, und paarweise hintereinander aufgerichtet dasteht.

Auf der andern Seite treffen wir zuerst auf die Sündfluth:

1) mit den dunklen Wellen, welche hier ganz schwarz dargestellt sind, kämpft Alles durcheinander, in der größten Verwirrung, Menschen und Thiere; ihrer Wuth scheint nichts zu entgehen, weder Heilige noch Unheilige, weder Jung noch Alt. Die einzelnen Köpfe, welche noch unter diesen hervortauchen, müssen doch endlich unterliegen, weil der Regen noch stromweis herunter stürzt. Er fällt auf den dunkeln Grund in weißen Streifen herab. — Daneben entläßt Noah die Taube aus dem Fenster. Das Wasser bewegt sich noch in schlangenförmigen Wellen; daß aber schon Land da ist, deutet der Rabe an, welcher an dem einsamen Felsen herumpickert.

2) Noah empfängt die Taube, welche mit dem grünen Zweige zurückkehrt. Daneben schickt er alle Thiere hinaus. Die Familie selbst ist schon herausgestiegen und steht wieder paarweise hintereinander. Geschlecht und Alter ist an ihnen unterschieden; die Jüngeren zeichnen sich besonders aus. Dieses Bild zieht sich in das folgende nach unten hinein.

3) Auf Felsen jagen die vierfüßigen Thiere, der Haft entlassen, fröhlich umher. Die Vögel, des Fluges ungewohnt, wagen den Kasten noch nicht zu verlassen.

4) Noah bringt dem Herrn das Dankopfer dar. Der Altar ist hier gefälliger als der frühere.

Vom Haupteingang links:

1) Der Thurmbau zu Babel. Das Bild hat wieder zwei Abtheilungen; auf der einen arbeiten sie noch am Thurm, der schon gewaltig emporsteigt, bedeutend von seiner Umgebung hervorragt und seiner Vollendung nahe ist. Die Gerüste umgeben das Werk, an dem noch viele Arbeiter vielfach beschäftigt sind. Aber Gott Vater schaut auf das frevelhafte Unternehmen, auf welches die Engel hinweisen, von Oben herab. Er ist auf dunklem Grunde dargestellt, in der Hand das Kreuz. — Daneben ist das Gerüst gefallen; Gote ist von Engeln umgeben herabgekommen und steht über der Thür. Er redet sehr ernstlich zu den Menschen, die, zu beiden Seiten des Thurms übereinander gestellt, Furcht, Schaam, Staunen verrathen und im Begriff sind, sich abzuwenden und nach allen Seiten zu zerstreuen. —

2) hat drei Abtheilungen. Noah hat die Rebe gepflanzt, hat sich von der Traube Saft herausgepreßt, und ist am Stamm kniend im Begriff zu trinken. Man gewahrt im Becher schon den rothen Wein. — Dann liegt Noah trunken auf dem Bett, ganz nackt und entblößt. Ham hebt den Vorhang weg, und sieht ihn. — Er winkt seinen Brüdern, die vor der Thür stehen, daß sie hineinkommen möchten.

3) hat ebenfalls drei Abtheilungen. — Die zwei Brüder sind hineingegangen und sind, sich abwendend, im Begriff die Blöße des Vaters zu bedecken. Das Bett ist wieder von korinthischen Säulen getragen. — Daneben sitzt Noah auf dem Thron und verweist den Söhnen ihre Uebelthat; er blickt sehr streng und finster. Ham scheint die innigste Reue zu empfinden, läßt den Kopf hängen und steht da wie ein geschlagener Mann. Diese zwei Abtheilungen gehören zu denen, welche am naivsten aufgefaßt und am besten ausgeführt sind. Noah ist durch den weißen Mantel kenntlich. — Das Letzte an dieser Seite ist, daß Noah beerdigt wird. Er ist wie in Windeln eingewickelt und gleicht einer Mumie. Er wird eben von der trauernden Schaar der Verwandten in die offene Felsen-Gruft gelegt. Es sind hier vier bis fünf Köpfe nach bildnerischer Perspektive über einander gestellt. —

Es folgt jezt das zweite Gewölbe mit der Geschichte Abrahams, unter welchem sich folgende beide Figuren befinden. Jeremias mit braunem Haar und weißem Bart, wie die andern eine beschriebene Rolle ausbreitend; Daniel von jugendlichem Ansehen trägt eine Krone; gegenüber Jesaias als Greis mit schneeweißem Haupthaar und Bart, und Ezechiel ein männlich ernster Kopf mit braunem Haar, hinten mit einer Kopfbedeckung, welche einem Schleier ähnelt. —

Die Geschichte Abrahams fängt wahrscheinlich über der Thür an.

Digitized by Google

1) Die Hand sagt dem frommen und demüthig daſtehenden Abraham, daß er nach Kanaan ziehen ſolle.

2) Abraham hat befohlen die Maulthiere zu ſäumen; drei Männer ſind beſchäftigt die Mantelſäcke auf die zwei Thiere zu legen; Abraham ſteht dabei und ſieht der Arbeit zu.

3) Abraham zieht fort; er ſelbſt reitet auf einem weißen, gut gearbeiteten Pferde, vor ihm eine weibliche Figur, hinter ihm ſeine Frau zu Pferde; andere, wie es ſcheint kaum erwachſene Männer, gehen neben her.

4) Gott ſpricht zu ihm, der auf einem Berge kniet.

5) Abraham kommt zum Geſolge Melchiſedeks, welches unter einem Zelte ſteht; er reicht dem einen ſeine Rechte.

6) Abraham bei Melchiſedek, der ihn ſelbſt bewirthet. Abraham ſteht ſehr einfach, faſt einfältig da; den andern dagegen, in ſeinem großen, reich ſchön gefalteten Mantel, wird man auch ohne die Krone, welche er trägt, ſogleich für den König halten. Unter ihm ſtehen Früchte, mit denen der Boden bedeckt iſt; drei Diener ſind daneben beſchäftigt. Abrahams Diener hält auf der Seite das Pferd; die Köpfe ſeines Geſolges ſind noch angedeutet.

7) Der König redet mit ihm, der wohl einen ſeiner Diener hinter ſich hat. Dem König fehlen hier die Bänder an der Fußbedeckung, welche ſonſt vorkommen; Abraham iſt hier wie überall ohne Kopfbedeckung.

8) Er wird von der Sara mit der Hagar in das Schlafgemach geführt; auf der Schwelle wendet er ſich zu der Letzteren, welche zurückbleibt, reicht ihr die Hand und zieht ſie mit ſich fort. Die Thür ſteht offen um Beide zu empfangen. Sara trägt den Schleier, die Jüngere hat den Kopf frei, ſie trägt bloß ein rothes Gewand, die ältere Sara immer noch den Mantel darüber.

9) Er kommt mit der Hagar aus dem Hauſe heraus und hilft ihr, da ſie an der Schwelle zaudert und vor der ihr entgegenkommenden Sara weiblich ſchüchtern zurückweicht, mit der Rechten nach.

10) Die Hagar iſt vor der Sara geſtoben und hier in der Wüſte niedergeſunken um ſich zu erholen. Der Engel ſteht vor ihr und redet ihr zu. Ihr Gewand liegt neben ihr.

11) Die Geburt des Ismael; zu Füßen der im Bett ſitzenden Hagar hält eine Frau das Kind; Abraham und Sara ſtehen daneben.

12) Zu der Hand in den Wolken erhebt Abraham Augen und Hände und will demüthig niederknieen; ſie verkündet ihm die Spätgeburt ſeines Sohnes Iſaak.

13) Unter korinthiſchen Säulen ſteht eine Schaar junger Leute, deren einer, bis über die Hüfte entblößt, von Abraham beſchnitten wird. Daß andere es ſchon überſtanden haben, deutet ein mit Blut gefülltes Gefäß am Boden an.

14) Wahrſcheinlich ſetzt Abraham die Beſchneidung als für alle geiten ſollend ein; er wendet ſich hierbei an einen ältern Mann, dem er zum Zeichen, daß der Befehl Gottes ausgeführt iſt und für künftige Zeiten heilig gehalten werden ſoll, in Gegenwart von jüngeren Leuten die mit Blut gefüllte Flaſche zu übergeben ſcheint.

Darunter ſind über der Thür zwei Bilder in einer Reihe:

1) Vor den drei Engeln, die in ſein Haus kommen, hat er ſich niedergeworfen, den Saum ihres Kleides küſſend. Die Engel ſind ganz bekleidet und haben ſehr große Flügel.

2) Die Engel ſpeiſen an einem runden Tiſch. Hinter dem mittleren ſteht zwiſchen einem Vorhang die Sara, den Kopf ſtützend und nachſinnend und gerechte Zweifel hegend über das Geſpräch, welches Abraham, links unter einem Baume ſtehend, mit den Engeln führt. Der Tiſch iſt ſehr frugal mit etwas Brod beſetzt. — Darunter Petrus mit dem Kreuz, halbe Figur. —

Auf der entgegengeſetzten Seite, über dem Fenſter, ſcheint das Wochenbett der Sara dargeſtellt zu ſeyn; ſie liegt noch im Bett und erhält von einer Dienerin einen Trank; unten ſcheint eine Frau mit dem Kinde zu ſitzen. Das Ganze iſt aber ſo dunkel, daß es ſich nicht genau erkennen läßt. — Auf der andern Seite wird dem ſitzenden Vater von zwei Frauen das neugeborne Kind gebracht.

An dem Bogen folgen dann die Halbfiguren von S. Aliptos, und gegenüber S. Simeon; in der Mitte die Juſtitia, ebenfalls halbe, aber bekleidete Figur.

(Der Beſchluß folgt.)

Bemerkungen über Kunſt.

Die neuern Geſchwind-Schönſchreib-Lehrer laſſen ihre Schüler zuerſt ellenlange Buchſtaben machen, dann immer kürzere; das übt Aug und Hand, und die etwaigen Unregelmäßigkeiten im Großen verſchwinden im Kleinen. Sollte ein ähnliches Verfahren nicht auch bei der zeichnenden und bildenden Kunſt anſchlagen? Die Studien ſollten möglichſt groß gemacht werden. Viele Landſchaftsmaler bringen keine Staffage zu Wege, weil ſie Menſchen, Ochſen, Pferde, Eſel, Schafe, Hunde nie nach dem Leben im Großen gemalt haben. Wer ſich aber eine kleine Manier gewählt hat, der braucht ſich nicht eben zu lange bei der großen aufzuhalten.

*

Der Protraitmaler wird meiſtens von ſeinem Original deſpotiſirt. Hat er es aber unter ſeinem Pinſel, dann wird es ſein Sclave und muß ſich drein ergeben, wie es ausfällt.

Digitized by Google

N°. 33.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 26. April 1831.

Die mustivischen Deckengemälde im äußern Gang der Markuskirche zu Venedig.

(Beschluß.)

Die dritte Wölbung hat die Geschichte Josephs. —

1) Joseph liegt träumend auf einer grünen Decke hingestreckt. Ueber ihm erscheint der Himmel mit Mond und Sternen; um den größern Stern schweben die kleinern; zur Seite liegen zwölf Bündel Aehren um eine aufrechtstehende. Sie schweben zum Theil auf Goldgrund über einander.

2) Joseph erzählt seinen Brüdern den Traum, welche durch ihre Bewegungen Abweisung, Staunen und Entsetzen ausdrücken. Joseph ist kleiner als die Brüder, deren Schafe zur Seite weiden.

3) Der Vater, inmitten seiner Söhne sitzend, läßt vom Joseph den Traum sich erzählen und verwundert sich darüber.

4) Joseph, mit dem Körbchen auf der Schulter, ist im Begriff zu seinen Brüdern zu gehen. Da er sie nicht findet, erkundigt er sich nach dem Wege.

5) Er kommt weiter gehend zu seinen Brüdern, die Schafe weiden. Sie deuten auf ihn und berathen sich; einer stützt sinnend den Kopf.

6) Den Ausgekleideten sehen sie in einen Brunnen.

7) Indem sie um den mit Steinen bedeckten Brunnen sitzen und Rath halten, sehen sie die Kaufleute kommen.

8) Sie haben ihn herausgenommen und auf den Brunnen gesetzt.

9) Sie verhandeln ihn, nackt und entblößt, wie er ist, an zwei Kaufleute, welche die Kopfbedeckung als Orientalen bezeichnet.

10) Diese, mitleidiger als seine eigenen Brüder, haben ihn auf das Kameel gesetzt, indem sie selber nebenher gehen.

11) Ruben sucht seinen Bruder noch im Brunnen.

12) Da er ihn nicht findet, jammert und wehklagt er; ein Jüngerer spricht zu ihm.

13) Die Brüder bringen dem Vater die Kleider, der bei der Nachricht in Verzweiflung geräth und die Hände wehklagend zum Himmel erhebt.

Darunter sind die vier halben Figuren von Samuel, Eli, Habakuk, Nathan. — Das Bild über der Thür ist die auf einen Baum gestürzt. — Im Bogen weiter links St. Phokas und Christoph, in der Mitte die Par mit dem Oelzweig.

Die vierte Wölbung enthält die Fortsetzung der erwähnten Geschichte. —

1) Joseph wird von den Kaufleuten zum Pharao gebracht, Dieser, durch die Krone kenntlich, ist von Trabanten umgeben.

2) Der König übergibt sitzend dem Joseph alle Güter, wie die Inschrift sagt. Dieser hat schon den Schlüssel empfangen und scheint auf die letzten Ermahnungen Treue und Sorgfalt zu geloben. Die Frau des Potiphar schaut aus der Thür zu; sie hat ein reiches, weißes Untergewand, darüber einen grünen Mantel, der in großen und breiten Falten herunterfällt. Alle stehen unter einem prächtigen Gebäude mit korinthischen Säulen. —

3) Die Frau des Potiphar spricht zum Joseph, befehlend, wie es scheint: dormi mecum; er fährt zusammen und

4) entflieht, sie verfolgt ihn bis an die Thür und erfaßt sein Gewand.

5) Sie zeigt den Mantel des Joseph dem Pharao.

6) Auf dessen Befehl führen zwei Trabanten den Unschuldigen fort.

7) Bäcker und Mundschenk werden ebenfalls auf des Königs Geheiß ins Gefängniß abgeführt.

8) Der Traum Beider; der Eine sitzt aufgerichtet und preßt Wein aus der Traube, ebenfalls wie Noah, unmittelbar vom Baum; der Andere liegt, oder, wie immer, sitzt vielmehr schlafend. Ueber seinem Kopf stehen zwei Körbe mit Broten; auf dem höchsten sitzt ein Rabe und gerbackt sie; ein Geier fliegt noch hinzu.

9) Joseph legt beiden ihren Traum aus. Es sind diese zwei, wie die beiden Kaufleute und die Trabanten, im Gesicht sehr dunkel, die Frau des Potiphar dagegen, Pharao und Joseph heller gehalten.

Digitized by Google

Darunter, zwischen der Kuppel und dem Bogen sezt Pharao

10) den Mundschenken wieder in sein Amt ein. Er speist unter schönem Dach, in königlicher Kleidung, und nimmt von dem demüthig vor ihm stehenden Mundschenken, welchen er auch jezt noch nicht ohne strengen Ernst ansieht, zum ersten Mal den Becher wieder.

11) Gegenüber ist der Bäcker ans Kreuz geschlagen, dessen Arme hinten auf dem Rücken zusammengehen. Die Vögel fliegen schon auf ihre Beute zu. Der nackte Körper zeigt eine gewisse Leichtigkeit und Schlankheit. —

Diesen zwei Bildern gegenüber sind zwei andere, welche zusammen gehören, beide stark beschädigt.

1) Pharao liegt schlafend.

2) Die sieben fetten und die sieben magern Kühe; die Leztern fangen an die Fetten bei den Hinterbeinen zu verschlingen; man kann an ihnen die Rippen zählen. Die siebente ist gänzlich verdorben.

Im Bogen unter dem Gewölbe:

1) Pharaos zweiter Traum; er liegt mit gestütztem Kopf. Vor ihm stehen nebeneinander aufgerichtete Aehren, deren Kronen man noch deutlich erkennt; sie werden ebenfalls von unten von sieben andern verschlungen. Das Bild ist kaum zu erkennen. —

2) Das Scepter in der Hand, auf seinem Thron sitzend, den von Trabanten umstanden ist, befiehlt er den drei Weisen seinen Traum zu deuten. Diese drei sind in sichtbarer Verlegenheit; der eine hört auf den König und scheint auszuweichend zu antworten; die andern zwei verrathen in Mienen und Bewegung die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit der Lösung.

3) Der Mundschenk erzählt dem Pharao, wie Joseph ihm seinen Traum ausgelegt habe; jener verwundert sich darüber.

Im Bogen zur folgenden Kuppel: Silvester, ganze Figur, wohl restaurirt, darüber die heilige Agnes, halbe Figur, und in der Mitte die Spes, halbe Figur mit einem Stab und einer Blume, wie es scheint; die heil. Catharina und der h. Geminianus sind ganz restaurirt.

Die fünfte Wölbung enthält die Fortsetzung der Geschichte. Die Traumauslegung ist ganz verdorben und in der neuern Darstellung dieses Gegenstandes über dem Fenster nicht wieder zu erkennen.

1) Auf Josephs Rath läßt der König das Getreide in die Scheunen bringen. Die Arbeiter sind eben damit beschäftigt die Bündel hineinzutragen; fünf Scheunen von pyramidalischer Form stehen umher.

2) Dem Joseph wird nach der Ueberschrift der zweite Sohn geboren. Die Wärterin bringt ihm, der aus einem Hause herauskommt, das Kind entgegen; ein älterer Sohn steht schon am Beit. Joseph erscheint in diesen Bildern viel größer, in würdigerer Haltung und Gewandung.

3) Das Volk schreit den König um Lebensmittel an und erhebt flehend seine Hände. Der König steht von seinen Trabanten umgeben und antwortet ihnen; gehet zum Joseph.

4) Joseph besieht die Scheunen zu öffnen; man trägt das Getreide heraus.

5) Jakob gibt sitzend seinen Söhnen den Auftrag, Getreide aus Aegypten zu holen.

6) Die Brüder vor Joseph; er läßt sie auf drei Tage einperren.

7) Sie gehen in sich und sehen weinend darin den verdienten Lohn ihres Frevels; Joseph selbst wendet sich weinend ab; sein kleiner Sohn steht neben ihm.

8) Sie werden auf sein Geheiß entfesselt.

9) Darunter zwischen den Säulen: Sie kommen, volle Säcke unter dem Arm tragend, zum Jakob, und sagen ihm, daß sie den Benjamin mitbringen sollen. Darüber bricht dieser in Klagen aus.

10) Er entläßt den Benjamin und empfiehlt die Söhnen nochmals Sorgfalt. Ruben wendet sich zu ihm und verspricht für Benjamin zu sorgen.

11) Der Becher wird gefunden. Vier Personen sind bei den zwei Maulthieren beschäftigt, alle nach verschiedenen Seiten gewendet. Einer scheint den Becher zu finden und darüber zu erschrecken; ein anderer hält ihn in der Hand; der Becher ist grün und rund und sieht etwa wie ein Kürbis aus.

12) Joseph empfängt den Benjamin; der eine Bruder sagt, daß er es ist. — Was hier zum Schluß der Geschichte fehlt, ist durch Arbeiten aus dem sechzehnten Jahrhundert wieder ersezt, hier aber als ungehörig übergangen worden.

Ueber Nr. 10, 11 und 12 im Bogen sind sechs Heilige, halbe Figuren, Agnes, Cosmas, Damian sind nur noch deutlich zu erkennen. Zwischen der Kuppel und dem Bogen sind die vier Evangelisten, halbe Figuren; die vier Heiligen zur Seite des Fensters sind neu. — An den Säulen zur sechsten Wölbung: Dominikus, ganze Figur, S. Nikolaus, halbe Figur, in der Mitte die Königin Assna, Blasius, halbe Figuren, und endlich Petrus Martyr, ganze Figur.

Die sechste Wölbung hat die Geschichte Moses. —

1) Der Kasten wird beim Baden gefunden, in der Nähe einer Felsengrotte. Eine der Dienerinnen nimmt ihn auf, eine andere trägt ihn schon auf der Schulter; hinten sizt, zur Hälfte nackt, die Schwester und wartet den Ausgang der Sache ab. Das Wasser ist wieder weiß auf dunklem Grunde und strömt senkrecht.

2) Gleich daneben wird er der Königstochter übergeben; das Kästchen steht geöffnet im Vordergrunde; im Hintergrunde sieht man den König mit Gefolge. Die Bilder sind eigentlich von einander gar nicht geschieden.

Digitized by Google

5, 4 und 5 machen auch nur Ein Bild aus: Moses den Aegyptier tödtend und entfliehend.

3) Moses faßt ihn mit Heftigkeit an, in guter Stellung, der Andere ist sehr ruhig und gelassen und durch den langen weißen Bart als alt bezeichnet.

4) Er hat ihn niedergeworfen und gibt dem Schreienden den Todesschlag; er ist in großer Bewegung, so daß sein Gewand ganz zurückfliegt.

5) Die beiden genannten Scenen fallen am Fuß eines Berges vor, den er in diesem Bilde überschritten hat um den Todten zu verbergen. Er scheint Verfolgungen zu fürchten und deshalb ängstlich zurückzublicken.

6) Zwei Männer seines Volkes halten ihm mit Keckheit und Dreistigkeit in Mienen und Bewegungen den Mord des Aegyptiers vor; der ältere ist namentlich in Reden begriffen. Moses steht aufrecht, ruhig, freilich aber nicht ohne sichtbare Verlegenheit, welche selbst die grade Stellung, welche er annimmt, nicht ganz zu verbergen vermag.

7) Er sitzt in der Einsamkeit an einem Brunnen, in Nachdenken verloren.

8) Zwei Töchter des Priesters kommen ihre Heerde zu tränken. Moses legt sich in einer sehr leichten Stellung über den Brunnen um Wasser für sie zu schöpfen. Die kindliche Jugend der Köpfe ist recht schön dargestellt.

9) Er schickt die Hirten mit ihren Schafen fort, welche die Jungfrauen vertreiben wollten.

10) Der Priester von Midian ladet ihn zu sich ein. Moses steht vor dem Sitzenden und scheint von dem Anerbieten gerührt, so daß er es fast ablehnt. Ihm zur Seite steht eine weibliche Figur, wohl die Sephora. Die Scene fällt unter einem prächtigen Gebäude vor; der Priester ist als solcher durch nichts kenntlich.

11) Moses bindet sich unter einem Berge, in gebückter Stellung, die Schuhe und sieht oben den brennenden Busch, nach dem er hinaufschaut. Unten hungen seine Schafe die Bäume. — Zwischen dem Gewölbe und Bogen die Köpfe Salomos, Davids, Zacharias' und Malachias'.

12) Ueber der äußern Thür steht Moses in der Hungersnoth auf seinen Knieen zu Gott. Er wird erhört, eine Wachtel kommt schon geflogen und läßt sich fangen; daneben sind zwei Männer in sehr leichter, naiver Stellung damit beschäftigt, die abgezogenen Vögel am Feuer zu braten. Oben sieht man den Himmel mit Sternen, aber ohne die Hand, welche zu fehlen scheint, wo sie nicht geradezu redet.

13) Daneben schlägt er Wasser aus dem Felsen; es fließt schon heraus. Viele stillen schon ihren Durst, andere kommen erst um Wasser in Krügen zu holen. Bei Moses stehen vier bis fünf Personen. —

Die zusammenhängende Geschichte des äußern Gangs endet hier. An einzelnen Figuren sind über der innern Thür des Haupteingangs noch die vier Evangelisten, Lebensgroß, wie in Nischen; darüber etwas kleiner neun Heilige, und endlich über der innern Thür, der Geschichte Moses zunächst, die Madonna mit dem Kinde, ganze Figuren, zur Seite der Evangelist Markus und Johannes der Täufer. Vielleicht sind diese drei Figuren von anderer Hand; die Madonna verräth griechische Arbeit, hat das sehr schmale, an den Wangenknochen etwas auslaufende Gesicht und große Nase. — Es leiten diese Figuren auf sehr zweckmäßige Weise die Geschichte des neuen Testaments ein, welche im Innern der Kirche ausgeführt ist. G.

Oelmalerei.

Während mehrere frühere Schriften über Van-Eyck und über Oelmalerei zu beweisen suchen, daß diese Art der Malerei nicht von Van-Eyck wirklich entdeckt worden sey, geht Hr. Merimée in seiner Schrift de la peinture à l'huile, ou des procédés materiels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu' à nos jours. Paris, 1830. 8. von der Behauptung aus, daß man diese Erfindung allerdings diesem Niederländischen Maler zu verdanken habe; aber er antwortet nur auf einen Theil der Einwürfe, die man bei dieser Frage vorgebracht hat. Man muß wenigstens eingestehen, daß, wenn Van-Eyck das Verfahren der Oelmalerei auch nicht erfunden hat, ihm doch wenigstens das Verdienst zukommt, die Zubereitungen und die Anwendung der Farben zu einer Vollkommenheit gebracht zu haben, worin man ihm, weit entfernt, ihn zu übertreffen, bis auf unsere Tage, ungeachtet der Fortschritte der chemischen Wissenschaften, kaum nahe gekommen ist.

Seine Gemälde, so wie die im 14ten und 15ten Jahrhundert in Italien und Deutschland verfertigten Oelgemälde überhaupt, sind in der That viel besser erhalten, als die, welche in späterer Zeit entstanden sind. Daraus schließt Hr. Merimée, daß das Verfahren, welches man ursprünglich bei der Oelmalerei beobachtete, nicht unverfälscht auf uns gekommen seyn möchte; und er hat sich, um diesen materiellen Theil der Kunst zu fördern, bemüht, das ursprüngliche Verfahren wieder aufzufinden. Seine Untersuchungen alter Gemälde haben ihn zu der Meinung geführt, daß die gute Erhaltung derselben einer Mischung darzigter Materien zugeschrieben werden müsse, und daß, nach der Festigkeit des Bindemittels und dem Glanze des Bruches zu urtheilen, die Farben nicht nur mit Oelen, sondern auch mit Firnissen verdünnt worden seyen, die zum Theil von der Art der harten Firnisse gewesen wären. Uebrigens sind

Digitized by Google

fast alle Gemälde aus dem 15ten Jahrhundert und dem Anfange des 16ten auf einem Leimgrunde von weißer Kreide ausgeführt, welchen man mit Trocken-Oel überging. Man arbeitete zuerst mit transparenten Farben, und wenn man sich so der Composition, der Zeichnung und selbst der Hauptwirkung des Helldunkels versichert hatte, beendigte man das Gemälde mit leichter Impastirung, welche der Farbe mehr Consistenz und Rundung gaben. Van-Eyck, Perugino, Leonardo da Vinci und Raphael, haben auf diese Art gearbeitet.

Tizian und Correggio impastirten den Entwurf und wandten die transparenten Farben und Lasuren nur an, um das Gemälde zu brennigen.

Es ist bemerkenswerth, daß die größten Coloristen die eine oder die andere von diesen beiden Verfahrungs-Arten angewendet haben und zu dem nämlichen Resultate gelangt sind.

In den Lasuren, von denen die Venetianer und Niederländer häufig Gebrauch machen, glaubt Hr. Merimée einen Beweis gefunden zu haben, daß sie auch Firnisse zu ihren Farben mischten. Indessen mußte man doch bald sich von den schädlichen Folgen des übertriebenen Gebrauchs der Lasuren überzeugen, da man sah, daß anfangs sehr glänzende Gemälde, auf solche Art ausgeführt, in kurzer Zeit schwarz wurden und verdarben. Die am besten erhaltenen Gemälde von Poussin, Paul Veronese und Rubens sind die, welche sie auf einen Grund von Wasserfarbe gemalt haben.

Hr. Merimée wurde so zu dem Resultate geführt, daß die ältesten niederländischen und venetianischen Maler nicht wie wir mit reinen Oelen malten, sondern daß sie ihre Farben mit Firniß anmachten, dem man die Dauer ihrer Gemälde zuzuschreiben hat. Er beschreibt die Zubereitung der verschiedenen Arten der Firnisse, sowohl derjenigen, die man mit Farben mischen kann, als derjenigen, mit welchen man die bereits vollendeten Gemälde überzieht, um ihnen Transparent zu geben und sie gegen Dünste zu sichern, welche die Farben angreifen würden. Er handelt sodann von der Zubereitung der Farben, von ihrer Solidität, von der Wirkung, welche sie gegen einander in verschiedenen Mischungen ausüben, von den Veränderungen, welche sie selbst und die fettige Theile, womit sie gemischt sind, durch Luft und Licht erleiden. Er gibt endlich die Vorsichtsmaaßregeln an, deren man sich zur Erhaltung der Gemälde zu bedienen hat, und beschreibt die Mittel, durch deren Gebrauch man den Schaden wieder gut machen kann, welchen sie erlitten haben.

Alle diese nützlichen Bemerkungen, die Frucht zahlreicher Erfahrungen und Untersuchungen des Verfassers, verdienen die Aufmerksamkeit der Maler, welche die Wichtigkeit, ja die Nothwendigkeit fühlen, ihre Werke so zu behandeln, daß die Zeit nicht im Stande ist, sie zu verschlechtern oder zu entstellen. Aehnliche Ansichten, wie Hr. Merimée, hat bereits Hr. von Montabert im neunten Bande seines Traité complet de peinture über diesen Gegenstand ausgesprochen, was hier um so mehr angeführt werden muß, da dieser Künstler alle Nachtheile, welche mit der Oelmalerei, auch in ihrer höchsten Vollkommenheit, verbunden sind, und alle die Vorzüge aufgezählt hat, welche die Wachsmalerei vor jener voraus hat.

Bemerkungen über Kunst.

Natur und Leben sind so reich und unendlich, daß man über die Kühnheit des Künstlers erstaunt, dieses Grenzenlose darstellen, abbilden zu wollen. Jeder von ihnen thut andere Griffe darnach, nimmt sich anderes Charakteristische heraus und gibt es in seiner Kunst-Sprache wieder. Stümper ist, wer Zeit und Mühe ohne Erfolg anwendet; Pfuscher, wer viel von seiner Manier zwischen dieses Leben bringt; Talent hat, wer mit wenigen charakteristischen Zügen unserer ergänzenden Einbildungskraft jenes Leben darstellt; aber das Meister-Genie, in einem ganz der Beobachtung und Uebung geweihten Daseyn gereift, weiß uns das volle Bild jenes Lebens wie in leibhafter Tiefe hinzuzaubern.

*

Wofür Jemand keinen rechten Sinn hat, das wird er falsch beurtheilen, und je geistreicher er sonst ist, desto gefährlicher und verführerischer wird sein Irrthum seyn, und habe er das Wesen vom Orient, von Griechenland und Rom in sich aufgenommen, so wird seine Ungerechtigkeit gegen die von ihm verkannte Kunstseite nur um so qualifizirter seyn, denn er wird all sein Denken als Waffe gegen sie brauchen, um ihr den Raum und die Wirksamkeit streitig zu machen, die sie im Kreise der übrigen Künste einnehmen soll.

Was wollen wir aber dem „Sinn haben“ selbst für einen Sinn unterlegen? Ist's etwa eine instinktmäßige Fähigkeit, gewisse Objektivitäten offen anzuschauen und zu empfinden? Ich denke, es sey eine schon organisch begründete, in frühester Jugend erwachte Hinneigung, ein wachsendes Bedürfniß, ein Begehren, eine thätige Richtung, eine nie rastende Beobachtung, ein Sammeln, eine stille Schule, Wachsthum und Entwicklung, ein durch lebendiges Interesse geschärftes Gedächtniß, ein nie schlummernder Antheil des Gemüths an einer Weltsfrite, Lebens-Sphäre, ein frühes Vorahnen ihres Wesens, ihrer Tiefe, Macht, Würde.

Digitized by Google

N°. 34.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 28. April 1831.

Antike Baukunst.

Der Apollotempel zu Bassä in Arcadien und die daselbst ausgegrabenen Bildwerke. Dargestellt und erläutert durch O. M. Baron von Stackelberg. S. 148 mit 31 Kupfertafeln und mehreren Vignetten. Rom 1826. Frankfurt am Main, gedruckt mit Andreäischen Schriften. Gr. Folio.

Die Ausgrabung der Bildwerke zu Phigalia gehört neben der der Aegineten zu den interessantesten Entdeckungen der bekannten Gesellschaft von Reisenden, die 1810 — 1815 in Griechenland der Erforschung des griechischen Alterthums und besonders der Kunst nachgegangen waren. Die Entdeckung dieser phigalischen Bildwerke, erfolgte im J. 1812 durch die Deutschen Freiherr Haller v. Hallerstein und J. Linth, und die Engländer Cockerell und Foster. Durch Vermittlung des englischen Viceconsuls, Hrn. Gropius, wurde der Pascha von Morea, Veli, Sohn Ali Paschas von Joannina, vermochte, selbst Theil an der Grabung zu nehmen. Dieser überließ nachher seinen Antheil gern den obgenannten Herrn, welche die Bildwerke zu Lande über Phigalia bis zum Meer, und von da zu Wasser nach Zante transportirten. In Zante blieb die Sammlung bis zum 1. May 1814, wo sie durch allgemeines Ausgebot und bei der Versteigerung gegen eine Summe von 60,000 spanischen Piastern an den damaligen Prinzregenten von England kamen, der sie dem brittischen Museum einverleibte. Herr Baron von Stackelberg war zwar nicht bei der ersten Entdeckung, aber später bei der ganzen Aufgrabung gegenwärtig, und schon an Ort und Stelle eifrig bemüht, sich der reichsten Ausbeute durch kunstvolle und gewissenhafte Zeichnungen zu versichern und diese liegen dem reichen Kupferwerke zu Grunde. Sie enthalten den ganzen Fries der Cella, in ausgeführten Abbildungen mit einer skizzirten Zusammenstellung der Theile, ebenso Abbildungen von einigen andern bedeutenden Fragmenten des Tempelschmucks; und den architektonischen Grundriß und Aufriß des Tempels, nebst mehreren malerischen Ansichten der Gegend, in welcher das Gebäude sich erhob. — Diesem allem ist ein reich ausgestatteter Text zugegeben.

Die Beschreibung des Vfs. scheint von der milderen Luft erfüllt zu seyn, welche über den sonnigten Höhen des kunstgeliebten Landes weht. Alle Einflüsse, die eine sinnige Beobachtung von einem allernährenden Boden, einem wonnigen Clima ꝛc. auf ein schöngeartetes Volk wahrnehmen kann, sucht Hr. v. St. auf diesen einen Ort unserer Betrachtung concentrirt darzulegen. Nachdem er mit künstlerischem Sinn und mit so viel Sicherheit die Reize der lebendigen Marmorgestalten in seine Mappen übergetragen gewußt hat, ist er mit gleichem Künstlersinn an die Schilderung des großartigen Eindrucks gegangen, den er von dem gewählten Ort, aus den Hallen des heiligen Raumes mit hinweggenommen hatte. Er entwirft uns ein vollständiges künstlerisches Bild des Gebäudes und seiner Einrichtung, mit all seinem äussern und innern Schmuck, und reproducirt so gleichsam das untergegangene Kunstwerk vor unsern Augen aus den wenigen noch erhaltenen Trümmern. Als vorzüglich gearbeitete künstlerische Monographie, zählt dieses Werk wenige seines Gleichen, und unsere verspätete Anzeige desselben mag deßhalb immer noch eine Stelle finden.

Nach einer begeisterten Beschreibung der Lage und Oertlichkeit des Tempels, welche durch zwei von Reinhart geistreich radirte landschaftliche Ansichten unterstützt wird, leitet der Vf. auf die genauere Betrachtung der Construktion des Gebäudes hin. Die Größe des Tempels beträgt 124′ 11″ × 27′ H. 37′ 6″ (wir geben sämmtliche Maaße aus den Angaben des Vfs. nach Londoner Fußen); sie entspricht dem Zweck des Gebäudes und der Oertlichkeit. Der Einsturz der harmonisch gefügten Massen erfolgte wahrscheinlich, nachdem barbarische Raubgier den Tempel seines Schmuckes beraubt hatte, durch Erdbeben. Der Schutt füllte, 16 Fuß hoch, das Innere des Tempels. Von 38 Säulen stehen noch 36, indem die beiden Eckſäulen der südlichen Fronte allein niedergestürzt sind; in der Vertheilung der umherliegenden Säulenstücke konnte der Vf. noch die Bewegung

Digitized by Google

des Sturzes sehen. Nur an dieser Fronte fehlten auch mehrere Stücke aus dem Architrav. An der westlichen Seite war die Säulencnethe in der Mitte, den Fall drohend, noch innen gefunden. Die Hieten nennen diesen Ruin Is-tus-stylus (Εἰς τοὺς στύλους). Aus dem inwendigen Haufen der Trümmer ragte nur ein einziges Mauerstück, mit einer jonischen Halbsäule gezieret, hervor. — Der ganze jonische Fries hatte sich unter den Trümmern vor den zerstörenden Einflüssen der Zeit bis auf unsere Tage und zu solch erfreulicher Wiederaufdeckung verborgen erhalten. An den Marmortafeln des Frieses fehlten die vcebindenden Klammern, von deren früherem Vorhandenseyn die Löcher in den Platten zeugen. Der Fuß einer einzelnen Säule mit einem Blätterkranz war von seiner Stelle gerückt, das Capitell lag neben der Säule mit mehreren andern jonischen Capitellen der Halbsäulen unter den Resten der größten Cassatuen der Decke in dem abgeschiedenen hinteren Raum der Cella. An diesem Ort, der zu den Eigenthümlichkeiten des Tempels gehört, fanden sich von einer kolossalen Statue des Apollon marmorne Hände und Füße ohne all Spuren der übrigen Theile des Körpers zu denken. Der Vf. glaubt sie daher einem Akrolith, d. h. einer Statue aus (vergoldetem) Holz mit marmornen Extremitäten angehörig. Die Zweifel, welche Hr. Hofr. Hirt in seiner Recension dieses Werks (Jahrb. f. w. Kritik 1828. 113.) gegen die Benennung Akrolith erhoben hat, sind ungegründet, denn wenn auch Pausanias, der häufig Statuen dieser Art beschreibt, sich niemals des Ausdrucks Akrolithos bedient, so bestätigt doch ein schon von Salmasius erklärtes Epigramm (Analut. J. p. 155. Salmas. ad. h. l. p. 322.) die obige Bedeutung aufs entschiedenste, und hiernach möchte Hrn. Hirts Auslegung des Worts bei Vitruv 2. 8., wo er es „Buegstein" übersetzt, eben so willkührlich als sprachwidrig erscheinen.

Von den Metopen in den Fronten des Opisthodom fand sich keine Spur, so wenig wie von Giebelstatuen und Akroterien, trotz den eifrigen Nachforschungen der Reisenden. In den Trümmern der Seitenhalle fanden sich unter anderen Resten des Tempels verzierte maemorne Stirnziegel, viele Stücke ledener und marmorner Dachziegel — jene nach dem Vf. zur Ausbesserung des Dachs angewandt, nach Hrn. Hfr. Hirt zur frühern Eindeckung der Hypäthraliffnung (?!) —, Theile der Ausschmückung der steinernen Decke, in sechs verschiedenen Cassatuen bestehend, und eine große Menge mit Stiften versehener Teopfen von Maemor, in theils schräg- theils geradabgeschnittener Cylinderform, die zu dem Hauptgesimse gehörte, wo sie in Löcher eingesetzt waren. Ausserdem fand man drei Lanzenspitzen von der Form der Olivenblätter, Reste bronzener und silbernee Vasen, ein noch erhaltenes kleines Bronzegefäß, eine Münze, eine kleine Beinschiene aus Bronze, vielleicht ein Evvoto, ein vergoldetmetallenes Lorbeerblatt aus dem Kranze des im Tempel verehrten Gottes, eine kleine steife Bronzefigur desselben im alten conventionell-religiösen Styl. — Alles deutet, nach des Vfs. Beobachtung, auf eine gewaltsame Zerstörung des Tempels, die seiner Meinung nach aber nicht in die Zeit der Verbreitung des Christenthums fällt, sondern durch den Verfall des Tempels im Alterthume schon, da der heidnische Gottesdienst noch blühte, beobeigeführet und veranlaßt wurde. Eine Umweihung, wie sie bei der Verbreitung des neuen Glaubens gewöhnlich waeen, würde den Tempel eher geschützt haben. Ebenso spricht ihm dafür das Schweigen des Pausanias über die Tempelstatue, sowie die Angabe desselben von dem Verfall des höher gelegenen Aphroditentempels.

Von dem Inneren des herelichen Tempelruins der duech die Grabung aus der Hülle seiner Trümmern als der schönste Ruin des Peloponnesos hervorgetreten war, liefert Tab. III eine malerische Ansicht; Tab. IV den Grundeiß und Tab. V den architektonischen Aufriß. Diese tragen sämmtlich nicht wenig dazu bei, die ausführlichere Beschreibung der Architektur des Tempels verständlich zu machen. Vor der Beschreibung aber sucht der Vf. die Zeit, in der, und die Veranlassung und Umstände, unter denen der Tempel erbaut wurde, zu bestimmen. Er setzt die Erbauung in das zweite oder dritte Jahr der 87. Olympiade, im zweiten des peloponnesischen Kriegs = 430 a. C. auf Veranlassung der mit dem peloponnesischen Krieg heeringebrochenen Pest. Dieser Irrthum rührt von Pausanias her, und der Vf. ist in Folge dieser Angabe der Meinung, daß Apollo mit der unheilbringenden Seuche und zu ihrer Sühnung den Namen Ἐπικούριος und den Tempel erhalten habe von den rettungsflehenden Völkern. Otfr. Müller hat seitdem nachgewiesen, daß schon die Worte des Thukydides, der hier als Zeitgenosse und umsichtiger und genauer Beobachter von der Pest meldet: ἐς Πελοπόννησον ἐσῆλθεν πρῶτον καὶ μάλιστα hätten eines besseren belehren können. Anderer Schwierigkeiten nicht zu gedenken, die der gelehrte und scharfsinnige Vf. der Commentatio de Phidiae vita etc. anführt. Es kommt hier nicht darauf an auszumitteln, ob Ictinus wirklich in Athen geboren sey. Geboren mochte er seyn wo er wollte, so müßte er doch, wenn die Meinung des Pausanias angenommen wird, von Athen nach Arkadien gehen, zu einer Zeit ꝛc. Vor dem peloponnesischen Krieg, wenn auch nur wenige Jahre früher, müssen wie also wohl mit O. Müller die Zeit setzen, in welcher Ictinus das Heiligthum von Bassae vollendete.

Das Material, welches der Ort selbst darbot, ist ein bläulich-weißer, mit einigen braunen Adern durchzogener Kalkstein, der dem Marmor nahe kommt. Die

Digitized by Google

Schönheit und Härte des Gesteins machte keinen Anwurf des Gebäudes nöthig. Zu den feineren Theilen der Architektur und zu den großen Ziegelplatten des Daches gebrauchte der Künstler den noch festeren, grobkörnigen (parischen?) Marmor. Schärfe und Feinheit des Steinschnitts. Angenehmes Gleichmaß in Form und Lage der Mauerquadern. Nur die untere Steinlage übertrifft die andere an Höhe und ist als Basament der Mauer angesehen. Die Mauerstücke verbindet nicht Mörtel, sondern inwendig unbemerkt eingesetzte, vor der Luft geschützte Eisenklammern.

Den Eindruck, welchen das Gebäude von aussen machte, seinen Lesern möglichst lebendig zu vergegenwärtigen, liefert der Vf. eine sehr detaillirte Beschreibung der Verzierungen, ihrer gegenseitigen Verbindung und ihres Verhältnisses zum ganzen Bau. Der Fries des Peristyls war rein dorisch mit Triglyphen und glatten Metopen. Die beiden 7′ 7″ hohen Giebel krönte über dem Gesims eine Palmettenverzierung. Die Firstziegel waren nur wie die gedoppelte unverzierte Rückseite der Stirnziegel bearbeitet und das Dach war mit zusammenhängenden aus einem Stück geschnittenen Hohl und Platt-Ziegeln von weißem Marmor eingedeckt. —

Cassaturen des Peristyls von der Form eines verschobenen Viereks vermuthet der Vf. in regelmäßigen Zwischenräumen, nach der verschiedenen Lage der Deckenbalken und den Unterschieden der Räumlichkeit abwechselnd. Die Zeichnungen derselben, die man hier ungern vermißt, sind jetzt von Donaldson im ersten Hefte der Nachträge zu Stuart gegeben worden, welcher auch die Dachverzierung auf gleiche Weise, wie Hr. v. St. construirt. — Der nach Norden gewandte Pronaos, durch die Antenmauer und zwei zwischen den Antenpilastern stehende, um ein weniges verringerte dorische Säulen von dem Peristyl getrennt, war vorne mit einem die Pilaster und Säulen verbindenden Geländer, welches auf steinernem Fußgestell stand, geschlossen. Der Pronaos hatte der Frontenlänge nach im Friese Triglyphen und mit Bildwerken verzierte Metopen. Auf ihnen sieht man, wie die aufgefundenen Fragmente zeigen, den Apollo als Reigenführer bacchischer Feste unter bacchischer Begleitung. Hr. Hfr. Hirt findet auch problematisch, daß die aufgefundenen Fragmente auf Metopen deuteten, sondern hält es für passender, anzunehmen, daß sie zum Schmuck der Seitenmauern bestimmt gewesen seyen. Es ist aber die Frage, ob sie an diesem Platz unter dem jonischen Fries, in irgend einem organischen Verhältniß gedacht werden können? Die große Cellenthür, welche vom Pronaos in den Sekos oder die Cella führte, hatte, wie aus den an der Mauer vorhandenen Zeichen erhellte, wegen des im Innern erhöhten Bodens, den Ansatz einer hohen Stufe, und eine Einfassung von Metall, wie vielleicht auch die Doppelflügel der Thüre die nach aussen giengen, aus Erz waren. Damit diese in der Breite der Mauer zum Anlehnen Platz fänden, erhielten die Thürpfosten innerhalb der Cella einen weiten Vorsprung, wie aus den genau zutreffenden Maaßen sich ergiebt. Die Thür hatte ihrem Zweck gemäß, den ganzen Raum der Cella auf einmal übersehen zu lassen, eine ungewöhnliche Breite.

Von ganz eigenthümlicher Anlage war das Innere des Gebäudes. Statt der, wie es bei Hypäthralgebäuden gewöhnlich ist, beiden das Schiff durchlaufenden Säulenreihen, finden sich hier zehn jonische Halbsäulen, welche rechts und links aus der Wand hervortretende Mauerstücke beschließen. Von diesen und der einzelnen der Thür gegenüber befindlichen Säule mit dem Blätterknauf wurde der Architrav, der verzierte Fries und das Kranzgesims getragen, welche die Hypäthralöffnung einfassten. Die beiden letzten Mauervorsprünge liefen mit der Mauer der Cella in einem spitzen Winkel aus und der Vf. vermuthet, daß diese schiefe Stellung der Mauervorsprünge mit Rücksicht auf die Decoration durch einen zwischen beiden ausgebreiteten Vorhang, angeordnet worden sey. Bemerkenswerth ist noch die scenische Erhöhung der Cella, die im Pronaos nur 8″, in der Cella noch 1′ 4″ mehr beträgt, und die etwas erhöhten Nebenräume oder Seitennischen, welche durch die auf dem gemeinschaftlichen Sockel ruhenden Mauervorsprünge entstehen und oben mit dem kleinsten Cassaturwerk versehen waren. Der Vf. hält diese Nischen zur Aufnahme von Dreifüßen bei Opfern ꝛc. bestimmt. Auch diese Anordnung des Vfs., die auf jeden Fall doch aus der Anschauung der Sache selbst hervorgegangen, und wahrscheinlich Resultat der von ihm mit Cockerell und Haller gemeinschaftlich angestellten Untersuchungen ist, bestreitet Hr. Hfr. Hirt in manchen Punkten. Der erstbemerkte unter seinen Einwürfen ist wohl der, wenn er meint dem Vf. nicht zugeben zu dürfen: „daß jene einzelne Säule ohne allen Zweck schon ursprünglich in der Mitte gestanden habe ꝛc.“ Jene Säule aber trug, wie die vorhandenen Fragmente müssen gezeigt haben, den Architrav und den jonischen Fries. Daß die Disposition der Ueberreste zu dieser Anordnung nöthige, beweist nun auch der von Donaldson bekannt gemachte Grundriß. — Der Raum hinter der Cella hat allerdings etwas sehr Eigenthümliches. Nicht weniger außerordentlich ist die Thür, welche, kleiner als die Hauptthür, von da hinaus zum Peristyl führte. Auf jeden Fall aber ist es viel unsichtiger gehandelt, wenn der Vf. eben im dieser Eigenthümlichkeit die Originalität des Baumeisters wieder findet, welche sich an dem ganzen Gebäude zeigt, als wenn man mit Hrn. Hfr. Hirt die Thür für später durchbrochen hält aus dem unhaltbaren Grunde,

Digitized by Google

daß der Fall ungewöhnlich und die Thüre durch keine Seitenpfosten bezeichnet sey. Von Seitenpfosten lesen wir nun allerdings bei dem Vf. nichts, aber der breiten Thürbekleidung, die hier wiederkehrt, findet man S. 52 ausdrückliche Erwähnung gethan. Ein praktischer Nutzen der Thüre wird übrigens sogleich klar, wenn man sich, wie es der Vf. gethan, denkt, daß dieser wenig geschmückte Raum dazu diente das Opfergeräthe aufzubewahren.

Vor der Hinterfronte des Tempels zeigten sich Spuren eines viereckigen gepflasterten Platzes; eine Straße führte in die Niederung des Bergthals hinab zu Gebäuden aus behauenen Quadern gleich denen des Tempels, wovon noch Mauerstreife im Boden sichtbar — wahrscheinlich Priesterwohnungen und ein Pompeion.

Nach einem Rückblick auf die Eigenthümlichkeit des ganzen Gebäudes, unterwirft der Vf. die drei an demselben vorkommenden Säulenordnungen einer besonderen Betrachtung. Hierbei tritt sogleich die ausnehmende Schönheit der dorischen Säulenstellung entgegen. An dem Schaft der dorischen Säule, dessen Höhe 5½ Durchmesser, zeigt sich nun eine besondere Zartheit in der mit der Verjüngung beginnenden fast unmerklichen Entasis. Die Gestalt des Capitells, das ungetrennt von dem Schafte aus ihm hervorzuwachsen scheint, ist fein gewählt. Zusolge des wachsenden Strebens nach Leichtigkeit und Schlankheit der dorischen Formen ist die Höhe und Ausbiegung des Echinus, vorzüglich an den verkleinerten Zwischenseiten der Anten, mehr als am Parthenon vermindert. Die jonische Ordnung, besonders das Capitell, erscheint hier noch schwerfällig. Der canellirte Schaft geht in den Säulenfuß über, der sich nach unten kreisförmig ausbreitet. Die Gliederung des Säulenfußes ist ausgezeichnet durch Erweiterung der Kehle und Verminderung eines oberen Wulstes. Von eigener Art ist das Capitell, vorzüglich wo es durch die Eckenstellung bedingt ist. An der Seitenansicht desselben wiederholt sich die Hälfte der Vorderansicht, statt der späteren Polster. So entsteht die Doppelgestalt vorgewendeter Voluten mit einfassendem Gliede oder wenig gehöhltem Canale, von auffallender Größe. Die Platte fehlt oder scheint vielmehr mit den sich herabneigenden Voluten verwachsen; durch vorstehende Ecken ward über der Bogenlinie eine gerade Fläche ausgeglichen, auf welcher der Architrav ruht. Wir heben deßhalb diese Beschreibung des Vfs. aus, weil sie der ganzen Behandlung des Hypäthrum auffallend ähnlich gebildet erscheint. Alle sonst gesondert hervortretenden Theile, erscheinen hier gleichsam in einander verwachsen und zusammengedrängt. Denn ausser diesem Zusammenhange betrachtet, könnte diese Säulenform nicht einmal auf Schönheit Anspruch machen, die ihr in dieser fast nothwendigen Verbindung doch nicht abgeleugnet werden kann. — Auch von der korinthischen Ordnung findet sich in diesem Capitell fast nur der erste Entwurf, und wir haben keinen Grund der Meinung des Vf. entgegen zu seyn, der statt mit Winkelmann den Callimachus, den Erfinder dieser Säulenordnung, auf Ol. 96 herabzusetzen, wahrscheinlich findet, daß Callimachus nach Ol. 120 gelebt habe und daß lange vor ihm die Capitelle mit Blättern, Schilfꝛc. versehen wurden.

Aber eine festere und innigere Verbindung dieses Schmucks mit dem Capitell und Säulenhals trat erst mit der sogenannten korinthischen Ordnung ein, die noch der bekannten Anekdote den Callimachus zum Erfinder hat. Daß aber diese Säule hier mit einem andern Schmuck versehen als die übrigen Halbsäulen der Cella, leitet der Vf. aus ihrem Zweck ab, mit einem Vorhang in Verbindung zu treten, welcher von ihr nach beiden Seiten herabfiel. Deßhalb war das Capitell auch schlanker, weil es frei stand. Die restaurirte Zeichnung desselben, welche der Vf. in einer Vignette mittheilt, und nach welcher auch gemalter Blätterschmuck an dem Kalathur angebracht war, weicht jedoch bedeutend von der neuerlich in Donaldson's Werk bekannt gemachten ab. Diese letztere unrestaurirt gezeichnet, giebt ein schlankeres Verhältniß, eine tiefere und reichere Anlage zu erkennen und nähert sich im Charakter mehr den Capitellen am Monumente des Lysikrates.

In dem ersten Abschnitt der zweiten Abtheilung hat der Vf. den jonischen Fries der Cella einer gründlichen und ausführlichen Untersuchung unterworfen. Die von ihm angestellten Messungen verschaffen und die Ueberzeugung, daß von dem ganzen Fries alles erhalten sey. Auf jene Rechnungen und Messungen gründet sich auch die Vertheilung der Tafeln an die vier Wände der Cella. Wo der Vf. über die inneren Gründe der Composition des Frieses handelt, kann er es nicht vermeiden, in gezwungene oder wenigstens sehr hypothetische Erklärungen zu verfallen, da er einmal angenommen hat, daß der Tempel aus Veranlassung der verheerenden Pest gegründet worden sey. Uebrigens hat der Vf. richtig gefühlt, wie sehr es Bedürfniß sey nachzuweisen, daß in der Darstellung der Gottheiten als solcher und ihrer Handlungen, noch etwas anderes in lebendiger Allegorie, dem empfänglichen Sinn des kundigen Beschauers entgegentrete. Dieser Punkt ist bisher in der archäologischen Hermeneutik zu wenig beachtet und durchgeführt worden. Bei der Erklärung der Dichter ist man hierin glücklicher gewesen und die Analogie möchte zu unerwarteten Aufschlüssen verhelfen. Hierher rechnen wir die Winke, welche der Vf. gegeben hat, die dargestellten Kämpfe auf Perserkriege ꝛc. zu beziehen.

(Der Beschluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 35.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 3. Mai 1831.

Der Saal des Herkules im Pallast Pitti zu Florenz gemalt vom Ritter Benvenuti.

Es sind im Ganzen, mit dem Deckengemälde, fünf Bilder, welche das Leben des Herkules von seiner ersten Kinderthat bis zu seiner Versetzung unter die Halbgötter umfassen. Auf dem ersten Bilde sehen wir ihn im Kampf mit den gewaltigen Schlangen, welche schon die äussersten Theile seines Körpers umschlungen haben. Aber es ist für ihn nicht zu fürchten; ihn hat die Natur so stark gebildet, daß man zu ihm, dem Kinde, das Zutrauen hat, er werde diesen gefährlichen Kampf mit Ruhm und Sieg bestehen. Wie den Rafaelschen Christuskindern, namentlich von der zweiten Manier an, alles bloß Natürliche genommen ist, und dafür ein, so zu sagen, göttlicher Verstand aus den Augen leuchtet; so hat der Maler seinem Helden schon in der Kindheit die physische Kraft zum Wesen geben wollen. Es ist Schade, daß dieses zu bloß materiell, und zu modellartig ausgefallen. Der Herkules, namentlich der Herkules, welcher für die Malerei gehört, ist mehr als bloß physische Kraft. Diese Einseitigkeit oder Schwäche der Auffassung liebt allen Bildern an, hängt auch zu genau mit der Italiänischen Persönlichkeit zusammen, als daß sie in der Kunst sich sobald gänzlich verlieren sollte. — Zu diesem in der Wiege sitzenden, aber kräftig sich aufstemmenden Herkules kontrastirt die Umgebung auf merkwürdige Weise. Die Männer fliehen, die Frauen schreien, alle verrathen die höchste Angst, theils wohl um den Herkules, theils um sich selber besorgt. Aber der Kontrast erscheint hier zu beabsichtigt, daher auf beiden Seiten etwas Grelles. Herkules zu sicher, zu leichtes Spiel habend, die Umgebung zu bewegt, zu wenig beachtend, daß Herkules doch im Moment des Sieges ist. Das Licht ist auf gleiche Weise vertheilt; denn wenn die Sicherheit und Kühnheit gelobt werden muß, womit der Künstler die Nebengruppen ganz in Schatten hat treten lassen, so ist dieß doch hier auf eine so arge Weise geschehen, daß der Kontrast zu den helleren Parthieen als eine Koquetterie mit dem erscheint, das dem Maler das heiligste seyn sollte. — Oben erscheint die Juno in Wolken; auf ihrem großen, würdevollen Antlitz scheint der Zorn und der Triumph des sicher geglaubten Sieges der Besorgniß des Mißlingens Platz zu machen. Sie ist die bedeutendste Person auf diesem Bilde, das, weil es zwischen zwei Fenstern liegt, den Künstler hin und wieder beengte.

Auf dem zweiten Bilde erscheint Herkules am Scheidewege. Eigentlich ist aber die Wahl schon überstanden, oder keine dagewesen; der Held scheint zu ruhig, zu sicher. Alles, was nur die Sinnlichkeit in ihrer edelsten, schönsten Weise aufzeigen kann, rührt ihn nicht, ja berührt ihn kaum. Umsonst schlingt die Venus den Arm um ihn, indem sie sich vom Lager erhebt und dadurch auf die zierlichste Weise alle ihre Reize enthüllt, umsonst sieht sie ihn an mit dem Blick der zärtlichsten Sehnsucht, welche mehr will als bloß sinnliche Befriedigung, umsonst läßt ein schöner Amor die Lyra ihm erklingen, umsonst suchen drei andere, nicht minder schöne Knaben mit vereinten Kräften die Löwenhaut von seinen Schultern zu ziehen, umsonst endlich ein nacktes dreistes Kind von Vorne ihn zurückzustoßen, den Weg ihm zu hemmen. Diesen Herkules lockt nicht das schöne, frische Grün des Laubes, nicht die Knaben, welche mit den schneeweißen Schwänen um die Wette dem Strom nachziehen und ihn einladen zu ihnen in das feuchte Element herabzusteigen. Und warum lockt ihn diese Herrlichkeit nicht? warum bringt sie ihn nicht wenigstens zum momentanen Zweifel? Es mag dieser Moment immer Schwierigkeit für die Malerei haben, er kann aber sicher glücklicher, ideeller aufgefaßt werden, als es hier geschehen. Man muß es jetzt ansehen, als sey er von Haus aus, durch Vaters Befehl, an die Minerva gewiesen. Sie steht mit ihren gewöhnlichen Attributen ruhig da, den festen Blick auf den Herkules richtend, ihres Sieges ganz gewiß. Sie erhält dadurch, und weil sie auch zu wenig geistig aufgefaßt ist, den Anschein einer bloßen Allegorie, und jeder fragt, wie sie zu dieser ungeheuren Macht über den Göttersohn gekommen sey, zu einer Macht, welche Stand hält in Gegenwart der höchsten irdischen Schönheit. Man ist dann geneigt, dem schönen, tiefen Blick des Genius

Digitized by Google

des Ruhms dieß zuzuschreiben, der ihn auf seinen seligsten, aber ehrenvollen Pfad hinüberweist. — Wie reizend nun auch der Gedanke des ersten Theils seyn mag, so scheint die Ausführung diesen doch fast zu übertreffen. Der Künstler hat dem höchsten Ziele würdig nachgestrebt. Wie das Nackte mit der größten Weiche behandelt ist und in diesen Theilen die trefflichste Färbung zeigt, so fällt auch die Gewandung in breiten schönen Massen herab und läßt die einzelnen Theile des Körpers aufs Freiste hervortreten. Bei dem zweiten Theile ist wie der Gedanke, so die Färbung schwächer; so stört beim Herkules, was sich auch auf den andern Bildern wiederholt, die starke Farbengebung auf seiner Brust weiche ins Röthliche spielt. Die Gewandung bleibt sich gleich, wie auch die korrekte Zeichnung.

Im dritten Bilde führt Herkules dem Admet die Alceste zurück. Sie eilt gestigelten Schrittes dem Gatten in die Arme, voll Freude endlichen Wiedersehens, voll jugendlicher, jungfräulicher Liebe den Gatten anblickend, der ebenfalls schmerzlich-freudig bewegt Thränen der Dankbarkeit vergießt. Ihr folgt das jüngste Kind, sie umklammernd; die ältere Tochter stürzt auf die Knier nieder, voll kindlichen Verlangens zur lang entbehrten Mutter emporblickend. Herkules steht etwas seitwärts, und hat den Schleier eben abgehoben, die Wolke verschwindet. Das Wiederfinden erweckt in den Umstehenden Staunen und Rührung, namentlich bei einem Alten, der, auf seinen Stab gestützt, die schönste Theilnahme verräth. Zu der Ruhe, welche dieses Bild athmet, will der Schrei nicht recht passen, welchen eine ältere Person von der Umgebung ausstößt. — Herkules ist hier mehr ruhiger Zuschauer, daher das modellartige weniger stört. Schatten und Licht sind auch hier mit großer Kenntniß behandelt, und durchaus nicht störend, wie im ersten Bilde.

Das vierte Bild zeigt den Herkules und Pirithous im Kampf mit den Centauren. Der Künstler hat den Muth gehabt die Scene auf eine Brücke zu verlegen, und dadurch das Ganze ausserordentlich concentrirt und vereinfacht. Alle Hauptkämpfer treten nur Herkules und sein Freund hervor. Jener auf Leichen erschlagener Feinde stehend faßt einen Centaur, der eben das Gefäß mit Wein in Sicherheit bringen will, mächtig am Arm, so daß dieser, bloß dadurch zur fürchterlichsten Angst gebracht, das lauteste Geschrei erhebt. Die Stellung des Heroen ist auch zu gewaltig, als daß ihm einer Widerstand leisten könnte. Schwächer als er, aber nicht weniger tapfer, kämpft sein Freund Pirithous mit einem Centaur, der eben die Dejanira entführen will. Ihn fürchtet der Centaur nicht so, daß er ihm seine Beute ruhig hingäbe, er schlägt mit seiner Axt mächtig zurück, aber die letzten Schläge wüthender Verzweiflung. Von der Brücke herab stürzen mehrere Todte ins Wasser. Auch unten liegt ein Haufen erschlagener Centauren, die aber ihren Tod nicht ohne Rache erkauft haben. Ihre Feinde liegen ihnen zur Seite. Ja einer will niedergeworfen noch von unten auf schaden, erhält aber von einem Feinde, der über ihm steht, den Todesstreich. — Diese untere Parthie ist auf die zweckmäßigste Weise ganz im Schatten gehalten; die eigentliche Kampfscene tritt dadurch trefflich hervor. Das Fleisch spielt aber bei einigen Erschlagenen ganz ins Violette; Herkules erscheint so gut, wie nicht leicht sonst; Pirithous ist schwächer an Ausdruck und Zeichnung.

Wie alle diese Bilder nach Art der Tapeten ausgebreitet sind, so ist es auch das fünfte und letzte, die Vermählung des Herkules mit der Hebe. Der Heros hat seinen Kampf rühmlichst ausgekämpft, der Zorn der Juno hat sich in anerkennende Bewunderung, in Liebe verwandelt. Sie bringt deßhalb in der Mitte des Bildes selbst ihre geliebte Tochter dem Herkules dar, sie selbst, fern von jeglichem Groll, vielleicht zu sehr bloßes Wohlwollen, fügt beider Hände zusammen. Daneben schenkt der Phrygische Ganymed dem Helden den Nektar ein, um ihn unter die Zahl der Halbgötter eintreten zu lassen. Ausserdem ist hier, wie bei dem ähnlichen Gegenstand in München, der ganze Olymp zur Verherrlichung des Festes versammelt. Vom Zuschauer rechts, vom Bilde links sitzt Juviter, neben ihm auf der einen Seite Cybele auf ihrem Löwen, auf der andern stützt Venus sich auf Mars, während Pallas aus der Ferne zuschaut. Daß diese Zutraulichkeit in Gegenwart des an sich eifersüchtigen Gatten auf so offenkundige Weise geschieht, mag mit Recht auffallen. Die Augen Aller sind mit Theilnahme auf das schöne Paar gerichtet, nur Pluto schaut finster drein, der gewaltigen Thaten des Göttersohns nicht ohne Mißbehagen gedenkend; Cerberus bellt den Herkules an, weil er durch ihn das Licht des Tages zu sehen gezwungen ist. In dem würdevollen Ernst dieß Seite gesellt sich Pan, seine eigentliche Natur zu wenig verrathend. Man fühlt gleich, daß man hier auf die schwächere Seite des Künstlers stößt. Meint man nun, daß jene zwei Knaben, die im Vordergrund mit der Keule des Herkules spielen so auf glückliche Weise die Unschädlichkeit derselben andeuten; so wird man eines Grundlichern belehrt, und erfährt, daß sie einen ernsteren Zweck haben, und dieselbe nach dem Olymp bringen sollen. — Dieser Gruppe gegenüber erscheinen auf der entgegengesetzten Seite Oceanus und Amphitrite, hinter ihnen Diana und Apoll, und in der Runde alsdann die Menge der andern Götter. Man sieht den Grund nicht leicht ein, warum gerade diese Götter auf diese Seite treten; bei dem Münchner Bilde sind sie glücklicher durch ihre verschiedene Natur geschieden. Oben schließt ein leicht und frei hingeworfener Kreis der Horen das Ganze, welche Amor und Hymen begleiten; unter ihnen bringen

Digitized by Google

die drei Grazien der Hebe den Kranz, die Viktorie dem Herkules den Lorbeer; Merkur schwingt sich in die Höhe um die Apotheose zu verkünden. Ueber dem Ganzen wölbt sich der Bogen der Iris. —

Zu diesen großen Darstellungen gesellt sich von außen eine würdige, geschmackvolle Pracht, welche doch mit kleineren auf dieselbe Geschichte sich beziehenden Basreliefs nirgends anmaßend und störend hervortritt. Wer den Pallast Pitti besucht, läßt dieses Zimmer nicht ungesehen; es schien aber auch jezt noch, nachdem es schon eine Weile vollendet ist, eine öffentliche Erwähnung zu verdienen.

Antike Baukunst.

Der Apollotempel zu Bassä in Arcadien und die daselbst ausgegrabenen Bildwerke. Dargestellt und erläutert durch O. M. Baron von Stackelberg. S. 148 mit 31 Kupfertafeln und mehreren Vignetten. Rom 1826. Frankfurt am Main, gedruckt mit Andreäischen Schriften. Gr. Folio.

(Beschluß.)

Bekanntlich betreffen die Darstellungen die Amazonen- und Centaurenkämpfe und die dazu gehörige Erscheinung des Gottes auf dem Wagen mit seiner Schwester. Nach der Anordnung des Vfs. nimmt jede der beiden Vorstellungen eine lange und eine kurze Seite des Cellenfrieses ein, so daß der Amazonenkampf dem Centaurenkampf gegenüber zu stehen kam und die Götter auf hirschbespanntem Wagen über dem Standbild des Gottes dem Eingang gegenüber aufgestellt waren. Wir glauben die sehr weitschichtige Behandlung des Mythos der Amazonen- sowohl als der Centaurenkämpfe um so eher übergehen zu können, als dieß einerseits dem Zweck dieser Blätter mehr fern liegt, und andrerseits es doch dem Vf. nicht möglich gewesen ist uns zu überzeugen, daß es so und nicht anders habe seyn können. Bei der Erklärung der Bildwerke selbst zerlegt der Vf. jedesmal nach dem mythologischen Excurs die Darstellung mit der zartesten und genauesten Kritik. Ueberall ist er hier bemüht die Erklärung des Kunstwerks von innen heraus zu bewerkstelligen und ein ungetrübtes Verständniß vorzubereiten. Vorerst gilt es hier die Haupthandlung ins Auge zu fassen. Diese liegt in dem Amazonenkampf offener da als in den übrigen Gegenständen. Drei Frauen zu Rosse erscheinen als die drei Schwesterköniginnen in der Mitte der Schlacht. Mitten unter ihnen steht Theseus als sieghafter Kämpfer. Orithyia und Hippolyte sind noch in den kräftigen Aeusserungen ihrer Tapferkeit dargestellt, während die dritte der Schwestern, die von Theseus geraubte Antiope, als trauriges Opfer des Götterwillens, von ihrem eigenen Gemahl erschlagen, mit dem Schlachtroß zusammenstürzt. Von diesem Punkt aus geht die Handlung ihrem Ausgang zu, der in dem friedlichen Abzug beider Parteien wirklich erfolgt ist. Die Scene, worin der Vf. die Vertreibung von dem Altar des Apollo sieht, würden wir lieber eine Episode, als eine zweite Haupthandlung nennen. Abweichend von dem Vf. ist Hirts Ansicht, welcher in dem Helden mit der Keule den Herkules sieht, wobei freilich dann die schöne Deutung des Todes der zusammenstürzenden Amazonen-Königin auf das Orakel des Gottes verloren geht. Auch macht es Schwierigkeit wenn wir mit jenem Gelehrten auf der Tafel Nr. 7 den Theseus annehmen sollen.

Auf dem Wagen mit zwei Hirschen bespannt erscheinen Apollo und Artemis, welche leztere ohne Bogen und Köcher dargestellt ist, während der jugendlich zürnende Gott seine verheerenden Pfeile bereits abschleudert, nachdem er von dem Wagen herabgesprungen ist. In der Darstellung des Centaurenkampfes zeigt sich unter den vielfachen Wechseln zwischen Sieg und Niederlage, die Verschüttung des Cäneus am ersten als fester Punkt und somit wenn nicht ein Mittelpunkt doch ein Ruhepunkt. Nächstdem tritt Perithous der als Freund des Theseus besonders ausgezeichnete Held, unter dessen rükkenbändigenden Last ein Centaur zusammensinkt, hervor. An dem Altar mit alterthümlichem Idol, nach dem Vf. der Ehegöttin, kniet ein schönes Weib, geflüchtet, von Kleidern entblößt, den Altar umfassend. Neben ihr die Brautjungfer welche mit ihr hatte opfern wollen; die hierher geflüchtete Braut ist nach des Vfs. Annahme die Hippodamia, welcher der Retter Theseus nahe ist, der den Centauren Eurytion im Rücken bekämpft und dessen Frevel an der keuschen Braut mit dem nächsten Keulenschlag rächt.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir nachweisen, wie es dem Vf. gelungen ist, in seiner Erläuterung das ganze Bildwerk als ein in sich vollendetes Kunstwerk darzustellen. Einen großen Theil seiner Arbeit hat er der künstlerischen Beurtheilung der Kunstdarstellungen im Einzelnen und der Rechtfertigung derselben gegen die Angriffe von Dodwell, Payne, Knight ꝛc. gewidmet. In diesem Theil der Abhandlung erhalten wir Notizen über die Kleidungen und Trachten der dargestellten Personen und dergl., sowie über den muthmaßlichen Meister des Bildwerks. Diesen vermuthet der Vf. in dem Alkamenes und, da nicht alle Theile des Bildwerks von gleichem Werth sind, so meint er in einigen Tafeln die Hand des Päonius zu sehen. Diese Muthmaßung — denn für mehr können wir sie doch

Digitized by Google

wohl nicht anschlagen — stützt sich auf die Nachricht, daß Ktesamenes nach Ol. 56 Am Peloponnes am Olympischen Tempel gearbeitet habe, mit welcher Zeitangabe die Berufung des Iktinus ungefähr gleichzeitig (zwischen Ol. 83 — 85) fällt.

In dem zweiten Abschnitt dieser zweiten Abtheilung werden die Fragmente der Skulpturen des dorischen Frieses und der Tempelstatue abgehandelt. An jeder Seite befanden sich zwischen den Triglyphen sechs Metopen von dem besseren Meister; jede Metope hatte die Größe von 2′ 7½″ × 2′ 7″. Sie stellten die Vereinigung der bacchischen und apollinischen Religion vor, wie sich der Vf. ausdrückt. Unter den vorgefundenen Fragmenten, die der Vf. in ausgeführten Abbildungen mittheilt, lassen sich unterscheiden 1) ein Silenskörper, 2) bacchische Tänzerinnen und 3) Apollo als Citharöde. Von der Statue des Gottes haben sich, wie bereits erwähnt, Hände und Füße vorgefunden. Nach dem Verhältniß der Fragmente, unter denen eine Hand vom Gelenk bis zu den Fingerknöcheln 6¼″, die Sohle des Fußes in der Breite 4½″, in der unvollständigen Länge 6¾″ mißt, hatte sie das Maaß des von Pausanias erwähnten Erzbildes.

Es ist noch übrig von der prachtvollen Kupfersammlung zu reden, welche sämmtliche Reliefs befaßt. Die Zeichnungen, welche der Vf. in Griechenland genommen, liegen den Stichen zu Grunde. Der Vf. ist mit großer Genauigkeit, wie es scheint, zu Werke gegangen und sucht die Originale möglichst getreu wiederzugeben, doch zweifeln wir, ob der Kupferstecher Dom. Marchetti, welcher nach seinen Zeichnungen gearbeitet hat, sie vollkommen erreicht habe. Die Figuren erscheinen im Vergleich mit dem Bildwerke selbst etwas breit von Formen und stumpf in der Ausführung, was wohl von ungenügender Behandlung der Halbschatten herrühren mag. Dagegen ist nichts gespart was den Tafeln an sich den Reiz des Grabstichels verleihen kann.

In mehreren Excursen stattet der Vf. Bericht ab von Ausflügen in die Umgegend, unter welchen der merkwürdigste über das von ihm fälschlich so genannte Panhellenium auf Aegina ist. Neuere Entdeckungen haben seine Gründe, die meistens aus der Localität des Berges, auf welchem die äginetischen Statuen ausgegraben sind, abgeleitet werden, wieder in den Hintergrund gestellt und nähere Bestimmungen und Berichtigungen stehen noch zu erwarten.

Das Werk verdient auch in Hinsicht seiner typographischen Ausstattung ein Prachtwerk genannt zu werden. Möge das eben so vortrefflich ausgeführte über die griechischen Gräber, zu welchem die Kupfertafeln längst vollendet sind, baldigst erscheinen.

Brn.

Bemerkungen über Kunst.

Alte Klage, das Schöne müsse so oft nur der Unterhaltung, dem Zeitvertreibe dienen und gebe größtentheils an die Rohheit, Stumpfheit, den Leichtsinn, die Frivolität verloren! — Man bedenke aber nur, welche Umstände sich vereinigen müssen, wenn das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten soll. Wir fordern dazu 1. große, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerks; 2. Enthusiasmus der Darsteller; 3. Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken wie aus einer Seele; 4. Inneres Verlangen und Bedürfniß des Schauenden, Genießenden; momentane günstigste Stimmung; 5. Glücklichste Constellation der Zeitverhältnisse und Interessen im Allgemeinen, so wie des speziellern Moments, der räumlichen und andern Neben-Umstände; 6. Ungehemmte Leitung und Mittheilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten, Wiederspiegelung der Kunstfreude im Auge des andern.

Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechsmal Sechse?

•

Ein rechtes Kunstwerk weckt das Verlangen nach Totalität der Anschauung: wir möchten nun die Kunstreihe kennen, in die es gehört, den Kreis der Kunstart, sofort ihre Gegensätze, die andern Kunstarten. Wir sind vom Kunst-Eindruck gesättigt und dennoch unersättlich, wir möchten das Leben des Meisters, die Erzeugnisse seiner verschiedenen Kunstepochen (bei vielen unterscheidet man deren drei); wir möchten seine Zeitgenossen, seine Lehrer und Vorgänger, die ganze Schule, die andern Schulen kennen lernen, und all dieses durch Anschauen erworbene Wissen wäre erst der wahre Leiter zum tiefern Anschauen und Verständniß des vorliegenden Kunstwerks.

•

Ueber das Lob geht ein wohlwollend gefördertes Streben; — über den Ruhm, bei dem man sich dennoch einsam fühlen kann, der Verkehr mit Gleichgesinnten, Hohern; — über den Lohn die Anschauung einer dankbaren, weiter wirkenden Aufnahme; — über die Unsterblichkeit die allgemeine, frohe Anerkennung der Mitwelt.

•

Classisch möchte ich nennen: das Geniale im Gewand des Volksthümlichen, das Unbegreifliche in dem des Faßlichen, das überschwängliche Reiche in dem der haushälterischen Wohlhabenheit, das Unendliche des nationellen Stoffes in liebicher Rundung der Form, das Grenzenlose in anmuthiger Beschränkung, das Schwere in leichter Erscheinung, das Dunkle in durchleuchtender Klarheit, das Körperliche vergeistigt, das Wirkliche durch seine Idee geadelt.

Digitized by Google

No. 36.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 5. Mai 1831.

Ueber zwei Bilder im Besitze des Herrn Winter in Heidelberg.

Herr Winter, durch die glückliche Acquisition des größten Theils des Fochem'schen Bilderschatzes allen Kunstfreunden schon bekannt, besitzt gegenwärtig in seiner nicht unbedeutenden Sammlung guter Bilder zwei Kunstwerke, welche die höchste Bewunderung erregen.

Luther auf dem Todtenbette, ein Bruchstück, gemalt von Lucas Kranach.

Das Bild hat ganz nach der Art dieses Meisters auf dem obern Rande diese Inschrift:

D. M. L. NAT. 1483. 10. Nov. OBIIT 1546 18. Febr.

Nicht ohne Rührung und Scheue naht man der Leiche des muthigen Streiters für Licht und Wahrheit. Daß der Kampf mit dem Tode heftig war, beweist ein Zug über den Augenbraunen und die Haltung des Wenigen, was man von dem weiß bekleideten Körper sieht. Doch Ruhe und Friede sind nach überstandenem Todeskampfe in die festen Gesichtszüge wiedergekehrt; der greise Held scheint nur zu schlafen und von der Vollendung seiner Arbeit zu träumen.

Obgleich Kranach hier poetischer und mit markigerem Pinsel gemalt hat, als er sonst zu thun pflegte, so erkennt man doch die Hand dieses Meisters. Die porzellanartig bläuliche Carnation läßt sich nicht verkennen und die Behandlung der Haare zeigt deutlich die bekannte Manier. Selbst in der, als Folge des Todeskampfes erklärlichen, Stellung der linken Schulter erkennt man diesen Künstler, der sich leider oft in der Darstellung etwas verschiedener Glieder gefiel.

Lesen wir nun, Luther sey auf dem Todesbette gemalt worden, so drängt sich und der Gedanke auf, daß wohl dieses das besprochene Bild seyn könnte; geschieht aber auch eines andern Künstlers Erwähnung, der Luther auf dem Todesbette gemalt habe, während das Gleiche von Kranach nicht gesagt wird, so erklärt sich das Stillschweigen leicht dadurch, daß Luthers Freunde dieses von einem Maler, der den Verstorbenen so vielfach gemalt hatte, als bekannt voraussetzen durften.

Gewiß ist dieses Bild eines der merkwürdigsten von Kranachs Werken. In Hinsicht des Technischen gehört es unstreitig zu seinen besten; zwar ist von Beiwerk wenig auf der Tafel zu sehen und der Künstler konnte sich daher nicht in seiner Meisterschaft hinsichtlich der Darstellung von Stoffen und reichen Nebensachen, wie er es so gerne that, zeigen; daher aber hat er den Kopf mit viel mehr Kühnheit gemalt, als er sonst zu thun pflegte. Alle Züge und besonders die Nase treten wie modellirt frei hervor, wie man dieses nur auf wenigen seiner vorzüglichsten Bilder sieht. Zählt man nun zu diesem künstlerischen Werthe des Bildes noch den, daß es das Bildniß der Leiche des großen Reformators darstellt, so wird man es mit Recht als ein Kunstwerk achten, auf dessen Besitz eine jede Gallerie stolz seyn könnte.

Ein Christuskopf mit der Dornenkrone von Albrecht Dürer mit der Jahrszahl 1519.

Die Darstellung ist ganz nach dem alten Typus und mahnt sehr an den Christuskopf von Hemling in der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung.

Auf einem dunkeln Grunde, der wie bei dem Hemling'schen nur wenig Raum zwischen dem Kopfe und dem Rande des Bildes läßt, so daß die Dornenkrone an den Rahmen anstößt, schwebt das Haupt des leidenden Erlösers, etwas über Lebensgröße, ganz gerade von Vorne gesehen und ohne in dem Grunde auch nur die geringste Spur des übrigen Körpers sehen zu lassen, — wie eine Vision. Kein Heiligenschein bezeichnet den Gottes-Sohn, aber die übermenschliche Kraft läßt ihn erkennen, die ihm trotz den Zeichen des allerhöchsten Schmerzens — aus den Augen strahlt. Mit peinigender Wahrheit sieht man die Dornenkrone in's Haupt verletzen. Die Haare sind von dem herabrieselnden Blute gefärbt, die Augen sind getrübet vom Weinen und Schmerz und klare Thränenperlen fließen die schönen Wangen herab. Aber noch thronet Hoheit auf dieser herrlichen Stirn, noch scheinen

dieſe Augenbrauen die Welt beherrſchen zu können und noch prüft er Herzen und Nieren mit dieſen klaren Augen. Gerade und majeſtätiſch dehnt ſich die griechiſch ſchöne Naſe zu dem Munde herab, der allein von allen Geſichtstheilen am meiſten das Ungehenre des Schmerzens zeigt und über deſſen geöffneten Lippen Seufzer aus der Tiefe der wogenden Bruſt zu entfliehen ſcheinen.

Obgleich in allen Geſichtszügen, ja ſelbſt im Arrangement der Haupt- und der Barthaare, das Bild nach dem alten Typus dargeſtellt ſcheint und deßhalb auch mit dem der heiligen Veronika ſehr übereinſtimmt, ſo iſt doch dieſer Dürer'ſche Chriſtuskopf erhabener dargeſtellt und ſcheint nicht ſo ſehr dem Schmerze zu unterliegen: daher ſind auch die Augen und Augbrannen nicht ſo ſehr verzogen, wie auf dem Chriſtuskopfe der heiligen Veronika in der ehemaligen Boiſſerée'ſchen Sammlung, und das Ganze gewährt hier dem Beſchauer mehr Beruhigung; ja unwillkührlich drängt ſich der Gedanke auf, als wenn dieſer, der durch den Schmerz mit ſolchen Augen um ſich ſieht, nicht ſterben könnte.

Was nun die Ausführung des Bildes betrifft, ſo wird man nicht leicht eines von Dürer finden, welches dieſem darin gleich käme. Der Fleiſchton, wie immer bei Dürer, ſo auch hier gelblich braunlich, iſt höchſt wahr. Das Ganze iſt mit breitem Pinſel unendlich fleißig gemalt und könnte als ein Beleg zu der Stelle in dem Briefe Dürers an Jakob Heller in Frankfurt am Main dienen, wo er ſagte, daß er ſechs- bis ſiebenmal übermalt habe. Die Augen und die ihnen entſtrömenden Thränen ſind wie von Eyck oder Hemling. Obgleich die Zeichnung erſterer etwas Ungewöhnliches an ſich hat, ſo iſt dieſes doch höchſt wahr und daher auch ſehr oft bei vorzüglichen Bildern der guten Zeit zu finden. Man findet nämlich häufig bei Künſtlern der alten Teutſchen, ſowie der alten Italiäniſchen Schule, die Augen ſo dargeſtellt, daß ſie keinen beſtimmten Gegenſtand fixiren, ſondern daß ſie, wie es bei einem in tiefen Gedanken verſunkenen Menſchen häufig vorkommt, ohne daß es ſcheint, als wäre der Beſchauer der einzige Gegenſtand ihrer Aufmerkſamkeit, ſie ſcheinen eher in die Tiefe ihres eigenen Selbſtes zu blicken. Sehr weiſe war es nun von Dürer, ſolche ruhig ſcheinende Augen dieſem leidenden Chriſtuskopfe zu geben, und gewiß würden die Augen eines den Beſchauer ſtarr fixirenden Chriſtuskopfes (wie man das bei neuern Portraiten leider ſo oft ſehen muß) nicht den gleichen Eindruck machen. Der Ausdruck der Augen iſt um ſo größer, da ſie treu nach der Natur gemalt ſind und zwar ſo treu, daß man die wohlbekannten Kreuzſtöcke der Fenſter in Dürers Wohnung in denſelben ſich ſpiegeln ſieht.

Mit ausgezeichnetem Fleiße und mit wahrer Meiſterſchaft ſind die Haare behandelt; die großen Maſſen ſind luftig und leicht und die einzelnen, die ſich auf die Stirne verloren haben, glaubt man wegnehmen zu können. Die Verſchiedenheit der Barthaare und der Haupthaare iſt bewunderungswürdig dargeſtellt.

Aus allen Nebenſachen des Bildes leuchtet des Künſtlers bekannte Hand, und in der Dornenkrone, ſowie in den Weidenbändern, womit ſie zuſammengebunden iſt, erkennt man um ſo ſicherer Dürers Pinſel, als er in ſolchen Nebendingen, deren Ausführung er bekanntlich nie vernachläßigte, ſich ganz der einmal angenommenen Führung ſeines Pinſels überließ, nach Gewohnheit auf dunklen Grund helle markige Lichter aufſtrug und das zuſammen mit einer durchſichtigen Localfarbe laſirte.

Das ganze Bild zeigt dabei deutlich, wie alle ſeine ſpätern namentlich die Männer der Familie Maria's in der Boiſſerée'ſchen Sammlung, wie ſehr ſchon frühe die Niederteutſche Schule auf den reifenden Künſtler einwirkte; daher auch manches in ſeinen ſpäteren Bildern zu finden iſt, was man leicht für die Arbeit der beſten niederteutſchen Maler zu halten geneigt ſeyn dürfte. Der Hemling'ſche Chriſtuskopf, damals gewiß in den kunſtſinnigen Niederlanden ſehr bekannt, wirkte wohl auch in ſoferne auf die Ideen unſeres trefflichen Meiſters ein, daß er durch denſelben um ſo mehr für den alten Typus eingenommen, dieſen leidend darſtellte, indem er die Urform beibehielt und ihr nur Leben durch ſeine geübte Hand mittheilte. Und ſo mag wohl dieſer Chriſtuskopf entſtanden ſeyn, den gewiß jeder Kenner und Kunſtfreund als einen Hauptjuwel in Dürers Krone ſchätzen wird, und der wohl ſo manchen matten und verzeichneten durch Unwiſſenheit zu Dürers Arbeit erhobenen Chriſtuskopf von der urſprünglichen Stelle ſtürzen dürfte. Man wird künftig Dürers Werke nicht vollſtändig aufzählen können, ohne auch dieſes Meiſterwerkes Erwähnung zu thun, welches Hr. Winter vor Vielen allein ſo glücklich war, wieder an das Tageslicht zu bringen.

Beide Bilder, Luther und beſonders der Chriſtuskopf, ſind gut erhalten und der Letztere durch die bekannte kunſtreiche Hand des Hrn. Köſter wieder in den beſten Zuſtand verſetzt. Retouchen werden freilich bei ſolchen ausgezeichneten Bildern häufiger gefunden als bei ſolchen, die nicht ſo ſehr durch ihre Vorzüglichkeit die Bewunderung des Publikums erregen und ſomit der Gefahr des Verletztwerdens weniger ausgeſetzt ſind. Doch hier ſind ſie dem Nichtkenner unbemerkbar und erſcheinen dem Kenner nicht ſtörend.

Lauter.

Aus Prag.

(Eingeſandt.)

Um die übliche Sitte des Glückwünſchens am Neujahrstage in eine neue Quelle des Wohlthuns für Arme

Digitized by Google

und Leidende umzuwandeln und diesen althergebrachten Brauch in bleibendem freundlichen Andenken zu erhalten, führte Herr Graf Karl Chotek als Gouverneur von Tyrol adbort zuerst sogenannte Entschuldigungskarten ein, die zum Besten der Armen gelöset wurden. Seine wohlgemeinte edle Absicht krönte der herrlichste Erfolg, der zugleich die Hoffnung darbot, Böhmen werde sich dieses schönen Beispiele mit wohlthätigem Eifer freudig anreihen.

Von Sr. k. k. Majestät im Jahre 1826 als Oberstburggraf nach Böhmen berufen, brachte Graf Chotek diesen Brauch mit dem Neujahre 1828 auch hier in Anregung, und mit innigem Vergnügen spendete Jeder einen kleinen Beitrag auf den heimatlichen Altar der Wohlthätigkeit (in der ersten Hauptstadt zum Besten des Privatvereines für Hausarme und auf dem Lande zum Besten der Localarmeninstitute) durch Lösung solcher Entschuldigungskarten, das Stück zu 20 kr. Conv., die am Neujahre 1828, 1829 und 1830 den sämmtlichen Localarmeninstituten jedesmal einen Ertrag von mehr als 21,000 Fr. zuwendeten.

Wohl suchte man diese Karten möglichst zierlich auszustatten und mit passenden Devisen oder Darstellungen zu versehen — allein das Vollendete paart sich selten mit dem Beginne! — Den Armen und Leidenden war zwar eine neue Hilfe geworden, aber nun sollte auch die schöne Kunst und der gute Geschmack hiedurch möglichst gefördert, der fromme Sinn und die Liebe zum Vaterlande erhöht werden — und so äußerte Graf Chotek den Wunsch, die Darstellungen für die jedes Jahr anzufertigenden Entschuldigungskarten möchten aus der Geschichte, vorzugsweise der des Vaterlandes, aus der heiligen Schrift und den Legenden der Heiligen entlehnt, mit Sorgfalt und Zartheit aufgefaßt und von geübter Künstlerhand würdevoll behandelt und ausgeführt werden.

Zugleich wurde bestimmt, diesen Blättern stets eine gleiche äußere Form und Größe zu geben, um so aus ihnen mit der Zeit ein schönes Ganze bilden zu können.

Dieser Anregung sind die schönen, zum Neujahre 1831 für die 16 Kreise Böhmens (mit Ausnahme der Hauptstadt), aufgelegten drei Entschuldigungskarten zu danken. Die ersten beiden sind für diesen wohlthätigen Zweck eigens gearbeitete und gewidmete Compositionen des genialen Joseph Führig, aus Graßau in Böhmen gebürtig, den des Vaters Hand den Pinsel führen lehrte, der später, vom Herrn Grafen Clam Gallas und dem Herrn Fürsten von Metternich unterstützt, zu Rom seine Studien vollendete und jetzt im Vaterlande der Kunst und ihren Freunden lebt. Von dieser zeigt die Erste eine Winterlandschaft, in der auf der einen Seite die flache Ebene, in weiter Ferne kahle Berge begrenzen und auf der andern Seite sich ein freundlicher Landsitz erhebt, an dem vorüber ein wenig gebahnter, durch einfaches Geländer umschränkter Fahrweg führt, auf dem im Vordergrunde St. Martin, geharnischt, auf einem feurigen Streitrosse hält, anhält, als ihn ein von Alter, Kummer und Noth gebeugter, fast entblößter Greis um ein Almosen mitleidsvoll ansieht. — Und der edle Krieger hat sein Schwert gezogen und mit der linken seinen Mantel erfaßt, um mit dem Armen zu theilen und seine Blöße zu decken — und als St. Martin, die Gabe freundlich und fromm dem Armen spendet, da erscheint ihm in dem verlassenen Armen Christus der Herr und, vom heiligen Schauer durchbebt, erfassen ihn mit Allgewalt die Worte der Schrift: „Was ihr einem dieser meiner geringsten Brüder gethan habt, das habt ihr mir gethan! —“ (Matth. 25, 70.)

Der in Prag lebende Kupferstecher G. Döbler hat dieses schöne Bild, dem nur mehr Ausführung zu wünschen wäre, mit vieler Sorgfalt in Stahl gestochen und der Herr Gubernialrath und Kreishauptmann Graf Lützow, der dasselbe vorzugsweise für den Kaurzimer-Kreis bestimmte und die von dem Herrn Oberstburggrafen angeregte Idee zuerst verwirklichte, bestritt aus der ihm eigenen Wohlthätigkeitsliebe die Kosten dieses Stahlstiches.

Auf dem zweiten Blatte erscheint der Böhmerherzog St. Wenzl, den Herzogshut auf dem Haupte, mit einem hermelinverbrämten langen Mantel angethan, eine goldene Fürstenkette um den Hals, der im Geleite seines treuen Dieners Podivin, barfuß, voll christlicher Selbstverleugnung, auf heimischen Wegen ein Bund Holz herbeibringt und durch die Fensteröffnung in eine arme, mit Strohschoben eingedeckte Hütte legt, deren innerer Raum eine ländliche Wohnstube zeigt, in der auf dem Herde ein kleines Feuer auflodert, um das sich die armen Hauskinde mit den Ihren lagern. Da hält mit Liebe die Mutter den kleinen stehenden Knaben zwischen den Armen, und ihr zur Seite gesellt sich der rüstige Gatte und der bejahrte Großvater. — Fromm und sinnig ist der hiefür gewählte Spruch: „Seyd barmherzig, wie Euer Vater barmherzig ist.“ Lukas 6, 36.

Die schöne Idee zu diesen zwei Darstellungen ist nicht nur mit dem unserem Führig eigenthümlich frommen Sinne auf das Vollendetste durchgeführt, sondern die seelenvolle zarte Behandlung des Ganzen bekundet zugleich den, mit Overbeck, Cornelius, Schnorr, Koch und Veith — Roms geseperten Meistern — innig befreundeten Künstler und es wäre nur zu wünschen, daß dieses mehr radirte Blatt von Herrn Döbler mit dem ihm sonst eigenthümlichen Fleiße gestochen wäre, wodurch das Bild bedeutend an Effekt gewinnen würde.

Digitized by Google

Das dritte Blatt zeigt den heiligen Bischof Adalbert, wie er aus dem Kloster Monte Cassino im Gebete mehrerer Gefährten nach Böhmen, seinem Vaterlande, zurückkehrt, in dem seit seiner Abwesenheit eine außerordentliche Hungersnoth herrschte, da im Lande wegen großer Dürre nichts gedieh. Tief erschüttert über die Noth und die Leiden seiner Landsleute, betet St. Adalbert zu Gott um Segen und Rettung, und wie er noch dastehet im festen vertrauensvollem Aufblick zum Himmel — da zeigt sich reichlicher Regen über der Umgegend von Pomuk und der öde Hügel, auf dem er stand, begann nun zu grünen.

Aus den Seitengründen des Hügels eilt ein Skladke mit mehreren Landsleuten herzu, deren Antlitz vor Freuden über den erflehten Segen erglänzt. Dieses, groß in Oehl von Tkadlick*) (geboren zu Unhoscht in Böhmen) ausgeführte Gemälde befindet sich in der Gallerie patriotischer Kunstfreunde in Prag. Es wurde von Herrn Friese aufs gelungenste copirt und von Herrn Döbler gestochen. — Herr Gubernialrath und Kreishauptmann Ritter hat es vorzugsweise für den Berauner Kreis bestimmt und Herr Doktor Professor A. Klar, der die Devisen für diese Blätter wählte, hat recht passend auf die sturmbewegten Tage der Gegenwart, aus der uralten Böhmschen Volkshymne zum h. Adalbert, die herrlichen Worte entlehnt: „Gieb, Herr, Brod und Frieden dem Vaterlande“ auf die Kornähren und die Oelzweige deuten, mit denen die Einfassung des Bildes geziert ist.

Diese neue geistvolle Einrichtung erfreute sich rings im Vaterlande der höchsten Theilnahme und überall gewahrte man mit dankvoller Anerkennung die sinnreiche zarte Wahl der Darstellungen mit besonderer Rücksicht auf das Vaterland und die würdevolle Behandlung von geschätzter Künstlerhand, die diese drei Blätter nicht nur fürs Neujahr, sondern für bleibende Zeit zu einer recht erfreulichen Gabe eignen.

Bis jetzt wurden gegen 19,000 Exemplare abgesetzt, wodurch den Localarmenanstalten ein Gesammtbetrag von mehr als 7,000 fl. C. M. zugewendet wurde und um ihre Anschaffung auch nach dem Neujahr möglich zu machen, hat der menschenfreundliche Oberstburggraf bereits die Verfügung getroffen, daß diese Blätter im Wege des Kunst- und Buchhandels, das Exemplar um 6 kr. C. M., beigeschafft werden können, welchen Ertrag derselbe für die in Prag, nach dem Beispiele Wiens und Ofens zu errichtende Kleinkinderwartanstalt bestimmt hat.

*) Lebt als k. k. österreichischer Stipendiat zu Rom, wo er allem Anscheine nach verbleiben wird.

Bemerkungen über Kunst.

Was nicht in religiös-nationalem Sinne rein und wahr empfunden und gedacht werden kann, das ist kein rechtes Dichter- und Bildwerk, und wenn das geistreichste Talent, die gewandteste Technik daran gewendet worden wären. Wo uns aber ein Werk begegnet, das in solchem Sinne und anmuthet, da wollen wir uns nicht durch Frömmler oder Zeloten, durch Enthusiasten oder Fanatiker, durch Eritiker oder Radical-Reformer, weder durch Oehl noch Zollns in unserm Urtheil irre machen, unsern Kunstgenuß verkümmern lassen.

*

Das gewöhnliche Publikum hat kein kritisches Urtheil; doch will der Künstler den Eindruck wahrnehmen, und merken, ob er volksthümlich ist. Gefallen ist süß; mißfallen macht die Kunstleistung verdächtig. Einen Hauptstoß geben — ist ein halber Beweis gegen den Künstler, Beifall des großen Publikums ein halber für ihn.

Mehr nicht; — aber während der Markt- und Messwaaren-Künstler sich mit dem letztern begnügt, traut sich der wahre zu, den andern halben in seinem Selbstbewußtseyn als gestellt vorauszunehmen zu dürfen.

*

Abgebildet werden, ist schmeichelhaft; malen heißt aver Form runden, Colorit verschönern; also heißt: gut portraitiren, doppelt schmeicheln. Malend idealisiren wäre demnach: dreifach schmeicheln.

*

Ein rechtes Urtheil in höchster Instanz über ein Kunstwerk ist fast so selten, als ein Kunstwerk in höchster Potenz.

*

„Ich frage nicht, von welchem Meister ein Gemälde sey; ich sehe nur ob es gut ist.“ — So mag wohl, wer selbst ein Meister ist, oder ein Kenner sagen. Dem Tiefersehenden, dem Laien dient der Name zur Orientirung im Schauen. Freilich wollen Manche durch den Namen zum Reipekt electrisirt seyn; der richtigere Sinn aber will die Meister kennen, die Meisterschaften unterscheiden lernen. Es ist doch ein großer Unterschied, ob eine „heilige Familie“ von Raphael gemalt, oder nach ihm von Carl Maratti copirt ist, ob ich einen „Johannes“ von Dominichino im Original, oder ein vollkommen ähnliches Nachbild von dem talentvollen Mignard vor mir habe. „Gut“ in der Kunst ist sehr relativ, und der Werth gelungener Werke steigt in der Höhe nach dem Quadrat, wie der Preis des Diamants.

Digitized by Google

N°. 37.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 10. Mai 1831.

Neue Bildwerke in Italien.

Canova's Denkmal in der Kirche ai Frari zu Venedig.

Canova selbst hatte dieses Denkmal für Tizian entworfen, die Schüler brauchten nach dem Geiste des Kunstwerks und der Schule wenig zu ändern um dem Meister selbst in diesem Werk ein Ehrendenkmal zu setzen. Die ganze Einrichtung desselben ähnelt genau dem Werke Canovas in der Augustinerkirche zu Wien; wie dort sind es allegorische Figuren, welche in passender Beziehung auf das Leben des Verstorbenen stehen sollen; wie dort schreiten sie auf Stufen zu der pyramidenförmigen Erhöhung hinan. Das Ganze ist aber hier in kolossalerem Maaßstab gehalten, die Hauptfiguren sind über Lebensgröße. — Voran geht die Skulptur, im Begriff in die geöffnete Thüre hineinzuschreiten. Sie trägt gesenkten Hauptes die Todesurne, ist mit einem langen Unter- und noch längerem Obergewande bekleidet, das den Kopf bedeckt, in großen Massen herabfällt und nachschleppt. Die Figur selbst ist nicht ohne Adel, das Gesicht aber unbedeutend und leer und, wie man es auch bei Canova gewohnt ist, durch nichts als Skulptur zu erkennen. Deshalb muß der Genius, welcher ihr auf den Stufen nachzufolgen im Begriff ist, außer der Lebensfackel noch den Meißel tragen, um den immerwährenden Commentar zu seiner Vorgängerin zu bilden, welche auch sonst nicht leicht jemand in ihrer Eigenthümlichkeit erkennen würde. Auf diese ist sein Blick voll Trauer und Sehnsucht gerichtet, so daß hier wirklich sein Körper passen kann, der nach gewöhnlicher Weise mit weichen, verfließenden Umrissen gearbeitet ist. Von der rechten Schulter fällt das Gewand herab; die linke Seite bleibt auf diese Weise frei, und dürfte ein zu langes Bein zeigen. Ihm folgen die Architektur auf der zweiten, die Malerei auf der dritten Stufe, durch einen großen Blumenkranz, welchen sie in den Händen tragen, schwesterlich verbunden. Die erste legt die Hände unter der Brust zusammen und blickt sittlich nieder; auf ihre Schulter legt die zweite ihre Rechte, das Haupt leise an ihren Arm neigend. Sie blickt die Schwester wehmüthig an, der sie schon deswegen außerordentlich ähnelt, weil sie, wie jene, ohne allen individuellen Ausdruck ist. Die Gruppirung ist hier einfach und leicht, die Gewandung mit Geschick behandelt; an der Malerei ist der linke Arm weniger gelungen, wie denn auch an der Architektur die Hände zu voll sind; das Haar ist so, und um nichts einfacher als man es bei Canova zu sehen gewohnt ist. Hinter ihnen stehen nun auf der untersten Stufe ihre erklärenden Genien, mit den bezeichnenden Werkzeugen und den brennenden Fackeln. Sie blicken beide nieder, der eine etwas weniger, der andere mehr; der Genius der Malerei ruht mit der Rechten im Arm des Andern. Es wird durch dieses zu ängstliche Anschließen an die Stellung der zwei größern Figuren, welches zugleich große Armuth der Erfindung verräth, auch der an sich guten Composition der zwei Künste ihr eigenthümlicher Werth geschmälert. Sonst ist der zuletztgenannte Genius bloß Modell, sein Körper aber weicher und voller behandelt, als der zu flache seines Gefährten; das Gewand beider fällt wieder von der rechten Schulter herab.

Auf der entgegengesetzten rechten Seite liegt der Thür zunächst ein Löwe, unter seinen Tatzen das Buch der Geschichte haltend, über welches er zu wachen scheint. Man kann nicht gerade sagen, daß die so hochstehenden Flügel ihn auf irgend eine Weise heben. Unter ihm sitzt schlafend die Adria, durch einen schönen Jüngling mit umgestürzter Fackel, Mohnkranz in den Haaren, und zwei Flügeln, auf unmöglich kenntliche Weise dargestellt. Sein Gewand breitet sich unter ihm aus, so daß er nackt da sitzt; das linke Bein hat ganz nachgelassen, und liegt ausgestreckt da, das rechte ist im Knie gestützt. So gut die Figur im Ganzen gearbeitet ist, so wenig dürfte doch ein Schlafender in dieser sitzenden Stellung verharren können. Neben ihm liegt ein Lorbeerkranz, und Werkzeuge in demselben.

Ueber der Eingangsthür halten zwei schwebende Genien das Bildniß Canovas, in Relief gearbeitet. Eine recht pompöse Inschrift läßt der Italiäner sich nicht leicht nehmen, er will nicht allein seinen Gegenstand, er will

Digitized by Google

auch ſich verewigen, er will, überhaupt nach Außen gewendet, nicht ſtumm verehren, ſondern durch die Verehrung auch zugleich genießen, nicht bloß hingeben, ſondern auch empfangen. Sie lautet hier:

Antonio Canovae Principi Sculptorum Aetatis Suae
Collegium Venetum Bonis Artib. Excolend, Sodali Maximo
Ex Conſtatione Europae Universae A. MDCCCXXVII.

Dem Grafen Cicognara, welchem es mehr als jedem andern zuſtand, für Canovas Verherrlichung zu ſorgen, gebührt von den Verehrern des Meiſters der vorzüglichſte Dank für die Errichtung dieſes Denkmals, an deſſen Ausführung folgende Künſtler gearbeitet haben. Die Skulptur iſt von B. Ferrari, ihr Genius und der Löwe von Rinaldi, die andern zwei Künſte von Zandomeneghi, die zwei Genien von Jacopo de Martini, die Idrla von del Fabris, das Bildniß mit den Genien von Bosa. Welche Mängel nun die Erfindung eines ſolchen Werkes im Allgemeinen haben muß, hat Ferinow zu ſeiner Zeit in der immer noch gründlichen Abhandlung über Canova an dem Wiener Werke genügend dargethan. Canova verſtand es nicht, aus und über den Gräbern einen individuellen Geiſt in ſeine allegoriſchen Figuren hineinzubeſchwören, und man kann nicht ſagen, daß ſeine über Italien verbreiteten Schüler es auf irgend eine Weiſe mehr vermögen. Es iſt daher nicht bloß Pietät geweſen, welche dieſes, von dem Meiſter urſprünglich für Tizian beſtimmte Werk, ohne weiteres zu Canovas Verherrlichung verwendete, ſondern vorzüglich wohl die Meinung, daß jede Figur mit ihren gewöhnlichen Motiven die Sache klar genug darſtelle, d. h. beſtimmter ausgedrückt, daß allegoriſche Darſtellungen dieſer Art ihrer Natur nach todtgeborene ſind, und ſeyn müſſen.—

Dante's Denkmal in der Kirche Sta Croce zu Florenz.

Die Florentiner ſagen es mit Stolz, und ſie haben ein Recht dazu, daß es ihnen in unſern Tagen gelungen iſt dem größten Dichter Italiens ein Ehrendenkmal zu errichten, nachdem ihre Vorfahren vergeblich ſeine Aſche von Ravenna nach Florenz zu bringen, vergeblich in Stein ihn zu verherrlichen geſucht hatten. Wenn ſie dieſes nicht ganz der Wahrheit gemäß in der Inſchrift ausgeſprochen haben, ſo wird ihnen dieß ſo wenig verargt werden können, als es dem Künſtler ſo hoch anzurechnen iſt, wenn er bei einer ſo ſchwierigen und für ganz Italien ſo eigentlich bedeutenden Aufgabe den ſtrengeren Forderungen nicht immer genügte.

Das Ganze iſt ohne großen Schmuck, würdig und einfach, wie man es dem Dichter ſchuldig war, koloſſal gehalten, etwa von 14 Fuß Höhe, die einzelnen Figuren ungefähr von 12 Fuß. Auf einem nicht verzierten Baſement ſteht der ſchmuckloſe Sarg, auf welchem der Dichter ſitzt. Seine Rechte, auf einem Buche ruhend, ſtützt ſein Kinn; die Linke liegt horizontal auf dem Buch. Das Gewand fällt hinten in großen Maſſen herab und läßt Bruſt und Leib frei. Das Geſicht iſt nach dem hergebrachten Typus beibehalten, die Strenge aber, welche ihm eigen iſt, tritt hier in den einzelnen Theilen ſelbſt in dieſer Entfernung zu ſcharf und ſchneidend hervor, ſo daß es an den Ausdruck erinnert, welchen die bedeutendſten Maler des 15ten und 16ten Jahrhunderts geſeſſelten Göttern oder Götterſöhnen zu geben pflegten. Die Schläfe deckt natürlich der Lorbeer. Die Stellung der Figur verdient ſonſt im Ganzen alles Lob, wenn auch das linke Bein unter dem ſchweren Gewande nicht ſchön hervortreten dürfte. Neben dem Dichter liegt ſeine Harfe.

Auf dem Poſtament ſteht rechts die Italia, in der Rechten ein Scepter haltend, mit der aufgehobenen Linken auf den Dichter zeigend. Wem die Bewegung der aufgehobenen Linken unverſtändlich ſeyn ſollte, dem können die überflüſſigen Worte auf der Urne auf die Spur helfen: onorate l'altissimo poeta. Um aber die Figur ſelber zu verſtehen, wäre doch die Unterſchrift Italia nördig, ſonſt kann ſie für alles Andere genommen werden. Daß ſie bethürmt iſt, und wie Canovas Büſte der Weisheit einen Stern auf dem Haupt, und über der weiten Tunika ein kürzeres Obergewand trägt, macht die Sache um nichts einfacher und beſtimmter, ſo daß der Unbefangene ſie gar leicht, zumal wenn er das große Scepter und die Inſchrift ſieht, für eine kriegeriſche Beſchützerin des Dichters und des Denkmals halten könnte. — Ihr Körper würde ſich noch ſchöner entwickeln, wenn das Obergewand breiter wäre.

Dieſer Figur gegenüber ſteht die Poeſie, auf dem Sarkophag leicht dingelagert. Ihr Haupt ruht auf ihrem rechten Arm, welcher über die linke Hand geht, die Rechte hält einen Lorbeerkranz, die Linke ſtützt ſich auf die aufgeſchlagene Divina Comedia. Das Untergewand iſt nachläßig auf den Arm herabgefallen, das Obergewand läßt die Hälfte des obern Körpers frei; das lange Haar hängt aufgelöſt auf die Schulter herab. Der Ausdruck des Geſichts bleibt auch hier unbedeutend und allgemein, ſo daß der Künſtler hier aufs Allerbeſtimmteſte dem Canova'ſchen Einfluß erliegt. Man kann darnach nicht gerade behaupten, daß Stefano Ricci in dieſem pätheſten Werke weiter gekommen, wenigſtens zeigen die früheren einen eigenthümlicheren Geiſt, der ſolcher unbeſtimmten Allgemeinheit ſich erwehrte. Es gehen dieſe aber zu ſehr mit dem Standpunkt der jetzigen italieniſchen Kunſt, mit dem Nationalcharakter überhaupt Hand in Hand, als daß ſie ſehr befremden dürfen. — Die Inſchrift, welche natürlich nicht fehlen darf, lautet:

Digitized by Google

Danti Aligherio Tusci
Honcrarium tumulum
A majoribus ter frustra decretum
Anno 1829
Feliciter exstiterunt.

Sie hat ausser dem schlechten Latein noch einige Unrichtigkeiten. Celli erzählt nur, daß man im Jahr 1396 beschlossen habe dem Dante ein Denkmal zu setzen; da der Plan aber nicht zur Ausführung kam, wollte man im Jahre 1429 die Asche des Dichters von Ravenna nach Florenz schaffen. Doch dieß gelang so wenig, als später die Bitte gewährt wurde, welche die Florentiner deshalb im Jahr 1519 an Leo X. richteten. —

Denkmal Brunelleschi's und Arnulph's da Lapo am Domplatz zu Florenz.

Freundlicher als die beschriebenen Bildwerke sprechen offenbar die Statuen an, welche im vorigen Jahr dem Brunelleschi und Arnulph in der Nähe ihres eigenen unsterblichen Werkes errichtet sind. Sie stehen ganz in der Nähe des Plätzchens, welchen Reugier und Verehrung für den Sasso di Dante ausgibt. Sind auch sie noch bedeutend von den glücklich gewählten und das ganze Leben des Helden durch einen einzigen Moment concentrirenden Standbildern des Rauchschen Meißels entfernt, so lassen sie doch von den italiänischen Marmorwerken neuester Zeit am ersten eine Annäherung an ein einfaches Studium der Natur und der Antike hoffen. Es ist schon viel gewonnen, daß der Künstler nur die Personen selber dargestellt, und von allen allegorischen Motiven, namentlich von solchen, welche selbstständig hervortreten, sich loszusagen gewagt hat. Wenn der gegebene Raum ihm hier Schranken setzte, und alle ungehörige Beiwerke wegschnitt, so gebührt doch dem Künstler das Verdienst, denselben mit Sinn und Verstand benutzt zu haben; wenn der Auftrag vielleicht bestimmt gegeben war, so könnte man es für ein noch erfreulicheres Zeichen nehmen, und glauben, daß die Stadt, welche die Kunst ehemals auf dem einfachsten und naturgemäßesten Wege bis zu ihrer Höhe entwickelte, jetzt zuerst der Hohlheit allegorischer Larven überdrüßig geworden.

Zu bemerken ist noch, daß dieß dieselben Statuen sind, welche ein sprachliches Mißverständniß der französischen Zeitungen im vorigen Jahre als alte wiederaufgegraben und von neuem errichtet seyn ließ. Das Alte dürfte sich höchstens auf die Nachahmung der Büste erstrecken, welche die dankbare Nachwelt schon vor vielen Jahren dem Gedächtniß des Brunelleschi im Dom errichtete.

Auf einem passenden, mit einer weitläuftigen Inschrift verzierten Piedestal sizt Brunelleschi, mit einem Zirkel an dem Riß der Domkuppel arbeitend. Er scheint denselben eben vollendet zu haben und deshalb hinaufzublicken. Der Künstler hat sich ihn wahrscheinlich so gedacht, daß er nach vollendetem Riß hinaufsieht um zu vergleichen ob die entworfene Kuppel zu der noch unvollendeten Kirche passen könnte. Da stört aber durchaus der jezt vollendet dastehende Bau, und der Künstler hat hier offenbar sein Kunstwerk von dem andern abhängig gemacht, und ihm seine Selbstständigkeit auf eine jezt verwirrende Weise genommen. — Von dem vorne kahlen Haupt fallen hinten etwas steife Locken herab; das Gesicht zeigt den entschiedenen, durchgebildeten Mann, welchem aber in den schärfern Zügen etwas von Erasmischer Feinheit und Klugheit einzuwohnen scheint. Bekleidet ist er nach Art der damaligen Zeit, mit einem langen, am Hals gebundenen Oberkleide, und einem Untergewand, das den Arm für die Arbeit freiläßt; die Beinkleider decken zugleich die Füße, und sind von starkem Zeuge. Obwohl die Figur über Lebensgröße ist, so tritt das linke Bein in der Wade zu stark hervor, wie denn auch auf die Hände mehr Sorgfalt zu wenden gewesen wäre.

Arnulph ist im Momente des Sinnens vorgestellt, und blickt gerade vor sich hin. Die Rechte ist deshalb aufgestüzt und hält den Stift; die Linke hält eine beschriebene Rolle. Das Gewand gleicht dem des Brunelleschi, fällt hier aber an der Brust gerade herab und bedeckt den untern Theil des Körpers bis auf die Füße. Auf dem Haupt trägt er das Käppchen, welches die Maler der Zeit ebenfalls häufig ihren Figuren meist in rother Farbe zu geben pflegten. — Der Akt des Sinnens ist noch sehr allgemein, und Rolle und Stift müssen noch gewaltig dazu beitragen um den Architekten zu erkennen. Von solchen Darstellungen bis zu dem als Feldherr gekleideten, im und über den Krieg nachdenkenden Scharnhorst bleibt noch ein gewaltiger Schritt. Es steht aber zu hoffen, daß nach diesem kühnen Vorgang von Luigi Pampaloni Aehnliches gewagt, und noch Vollendeteres erreicht wird.

Die Inschriften fehlen auch an diesen zwei Statuen nicht, sie beziehen sich hier in großer Breite auf das Leben der zwei Personen, ohne etwas Eigenthümliches zu enthalten. Man thut den Künstlern Italiens gewiß Unrecht, wenn man meint, daß die Schrift ihnen zur erklärenden Hülfe dienen müsse, weil sie die Sprache des Marmors nicht gehörig verständen. Hat man doch auch Thorwaldsens Werk in Pisa auf diese Weise zieren zu müssen geglaubt.

Der Marmor ist an allen drei Denkmälern nicht von der besten Sorte.

G.

Digitized by Google

Neue Kupferstiche.

Ansicht der Stadt Nürnberg, großes Blatt, gestochen von Friedrich Geißler.

Der als landschaftlicher Kupferstecher Vorzügliches leistende Hr. Geißler hat eine Ansicht der Stadt Nürnberg und ihrer Umgebung, von der Freyung der Veste herab als dem Punkte, von welchem aus die Stadt am schönsten übersehen werden kann und der von keinem Fremden unbesucht bleibt, in Arbeit genommen und wird sie im Laufe dieses Jahres noch vollenden. Die Zeichnung ist von G. Chr. Wilder mit gewohnter Accurateße und der sorgfältigsten Genauigkeit aufgenommen. Die Größe des Stiches wird 16, die Höhe 10 pariser Zoll, so daß das Blatt als Gegenstück zum Münster in Straßburg, von Schnell gestochen und bei Engelmann in Heidelberg herausgekommen, gelten kann. Daher der Preis dem jenes Blattes, 4 fl. für den Abdruck mit Schrift auf schönes Papier, gleich seyn wird. Mit Recht darf etwas Vorzügliches erwartet werden.

L.

München am 8. April.

Am 6. April feyerten eine Anzahl Künstler die Erinnerung an das Dürerfest in der Nähe von München am Starenberger See mit gewohnter Freude, die durch Begünstigung des schönsten Wetters sehr erhöht wurde. Das Gedächtniß der frohen Tage in Nürnberg stand wiederum so lebendig da, daß in den Meisten der Wunsch rege ward, wieder einmal in jener Stadt, die so vieles in sich schließt, was künstlerische Stimmung geben, läutern und heben kann, das Dürerfest zu begehen. Denn gerade der Künstler, dessen Berufsthätigkeit eine so abgeschlossene ist, scheint außer der Werkstatt mehr wie Andere, jener Vereinigung mit Vielen zu bedürfen, damit er nicht verwöhnt durch das eine, bald verhängte Fenster, durch welches er sein Licht empfängt, die ganze Welt unter einer und derselben Beleuchtung sehe. Obnedieß dient ihm nicht in dem Umfange, wie dem Dichter und Gelehrten, die Presse zur Mittheilung seiner Schöpfungen und es ersetzen alle Vermittelungen nur wenig. — Bei einem einfachen Mahle wurde nachstehendes Lied gesungen, welches, aus der Stimmung der Gesellschaft hervorgegangen, leicht in dieselbe eingriff, und entfernten Freunden als der Gruß dienen kann, mit welchem ihrer gedacht wurde.

Zum Dürerstage 1831.

Es liegt im Bayerlande wohl eine schöne Stadt,
Die in dem deutschen Reiche nicht ihres Gleichen hat:
Die Thürme prangen herrlich, hoch stehen Mauer und Thor
Und über Thor und Thürmen ragt frei die Burg empor.

Sie haben laut gesungen, sie haben oft gesagt,
Daß, wer in fremden Landen nach deutscher Weise fragt
Dem soll man Nürnberg nennen, der edlen Künste voll,
Drin deutsche Art und Sitte niemals veralten soll.

Da weht durch alle Straßen ein wunderbarer Hauch,
Die Häuser schmücket Bildwerk, das ist ein alter Brauch.
Das schuf mit regem Fleiße gar manche Künstlerhand,
Wem wär'n Weit Stoß und Vischer, nicht Adam Kraft bekannt.

Doch in den Reih'n der Männer steht einer obenan,
Das ist der Albrecht Dürer, ein auserwählter Mann,
Wie hat ihn seine Zeit schon vor Allen hochgeehrt!
In dreimalhundert Jahren hat sich sein Ruhm bewährt.

Und als vor dreien Jahren der Frühling zog ins Land
Da gingö von Mund zu Munde, da gings von Hand zu Hand:
Ein Fest dem Albrecht Dürer! und Nürnberg ist der Ort!
Da ward für deutsche Künstler Nürnberg das Losungswort.

Da zogen sie von der Elbe, dem Neckar und dem Rhein
Aus allen deutschen Gauen im schönen Nürnberg ein.
Das war ein Händedrücken, das war ein solcher Gruß,
Davon noch heut Jedwedern das Herz erbeben muß.

Und Meister und Gesellen die gingen Hand in Hand,
Ob man sie bei der Arbeit, ob bei dem Becher fand
Und draußen sproßte lustig die junge grüne Saat:
Wohl Mancher in seinem Herzen das Feld bestellet hat.

Und wenn im jungen Jahre die Schwalbe wiederkehrt,
Und neue Sonnenwärme durchdringt die grünende Erd',
Und tausend Knospen brechen und tausend Blüthen auf,
Dann wacht in unserem Herzen die alte Sehnsucht auf.

Dann wird der schönen Stunden, die uns das Fest gebracht,
Da wird der fernen Freunde und Nürnbergs wird gedacht.
Da tönts von allen Lippen und Gläser klingen drein,
Der Tag des Albrecht Dürer soll ewig ein Festtag seyn!

Digitized by Google

N°. 38.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 12. Mai 1831.

Kunstausstellung in Brüssel 1830.

(Beschluß.)

Da die Zeitungen täglich und regelmäßig das hier Vorfallende sogleich mit Extrapost zu melden pflegen, so schweige ich davon und wähle für heute lieber einmal die neuesten Kunstsachen der hiesigen Sommerausstellung, weil davon noch viel zu wenig in deutschen Blättern gesagt ist und auch die ausländischen Journale meistens davon schweigen, indem die Insurrektion dazwischen trat und die sonst so geschwätzigen Zungen der Musenjünger gelähmt zu haben scheint. Gegen das Politische muß jetzt freilich wohl das Artistische verschwinden und bescheiden in den Hintergrund zurücktreten; wenn aber die Künste des Friedens so plötzlich wechseln mit der Tuba des Krieges, so beispiellos zurückgedrängt, verachtet und mit Füßen getreten werden, so verdient eine solche Epoche doch wohl irgend einen Denkstein oder eine historische Würdigung, um die Hauptmomente eines so raschen und unvorhergesehenen Uebergangs festzuhalten. Hier ist freilich die Ausstellung vergessen, denn Alles schnaubt nur Rache und Krieg; für den ruhig beobachtenden Ausländer muß sie aber auch jetzt noch wichtig genug seyn, um einige Worte darüber zu lesen, da sie eine so seltene Erscheinung war und unter den deutschen Kunstausstellungen vielleicht vergebens ihres Gleichen sucht. In Berlin wechselt die Gemäldeausstellung meistens mit der Gewerbeausstellung ein Jahr um's andere. Hier in Brüssel waren aber beide in Einem Sommer zusammen vereinigt und lockten eben dadurch so viele zahllose Fremde herbei, die in ihrem Vergnügen so bitter gestört worden sind. Hier von der Gemäldeausstellung. Sie nahm drei Säle in fortlaufender Reihe und noch ein viertes Zimmer ein, welches seitwärts lag. Diese drei Säle waren mit architektonischen Ornamenten reich verziert und durch korinthische Doppelsäulen mit Bogen getrennt, ganz eben so wie die neuesten Säle der Akademie und der Ausstellung des Museums in Paris, wie man auf einem Gemälde der Brüsseler Ausstellung auch genau sehen kann, worauf der Pariser Ausstellungssaal des Museums mit seiner schönen Perspektive abgebildet ist (Nr. 65 des Katalogs.) Das Licht fiel bloß von oben herab durch schrägliegende Glasfenster; dieß Lokal war also eigens dazu eingerichtet, aber nicht in dem Pallast der Gewerbausstellung befindlich, sondern daneben in einem andern pallastähnlichen, weitläuftigen Gebäude, worin zugleich Bibliothek, Naturalienkabinet, Modellkammer und physikalischen Instrumenten, und das Museum der Bildhauerarbeiten sich befindet. Man sieht, wie der König und die Regierung für alle diese Anstalten Sorge getragen, und mit welchem Undank dagegen die Brüsseler in Einem Augenblick sie so frevelhaft der Zerstörung preisgaben, so vieler anderer neuen Anlagen hier nicht zu gedenken, wie z. B. des neuen botanischen Gartens am Schaerbecker Thor, der bei der Erstürmung ruinirt worden ist, und der so reizende Partien, Terassen mit Springbrunnen, marmorne Wasserbecken, Bildsäulen und geschmackvolle Gladhäuser enthielt. Da die Gemäldeausstellung blos lebenden Meistern gelten sollte, so waren leider die alten Bilder der früheren Schulen abgenommen, um dadurch Platz zu gewinnen, weil man sonst kein passendes und so gut von oben erhelltes Lokal gehabt hätte, oder man hätte denn schon ein zweites bauen oder einrichten müssen, was zu viele Kosten erfordert haben würde. So bekam dann leider der Fremde nicht die alten ächten Meister zu sehen, von denen es hier allerdings auch eine schöne Sammlung gibt, denn diese waren ganz bei Seite gestellt, und auf die Frage, ob man sie denn nicht für eine Gratisfration zu sehen bekommen könne, erhielt man kurz und gut zur Antwort: Monsieur, ce n'est pas l'époque à présent, c'est impossible. Kenner hätten wohl gar zu gern die lebenden Maler ungesehen gelassen, um nur bei den todten Meistern verweilen zu können, indeß war diesem Uebelstande nun einmal nicht abzuhelfen und das Schicksal war so unerbittlich wie die Direktion. Dem Neugierigen oder Bißbegierigen mußten hier die Reisebeschreibungen aushelfen. Indessen wurde man für diesen Verlust doch in der That reichlich entschädigt durch einige wahre Meisterstücke der lebenden niederländi-

Digitized by Google

schen Schule! Diese pflegt man jetzt in Deutschland, wo nicht zu verachten, doch mit einem mitleidigen Achselzucken zu bedauern und abzuweisen (mel schoudeorophalen en met kritikasterseh hoofdschudden te veroordeelen, wie der Holländer zu sagen pflegt), allein aus grober Unwissenheit und mit dem größten Unrecht!! Freilich lag diese Schule neuerlich und zur Zeit der französischen Revolution in einem lethargischen Schlummer, allein jetzt hat sie sich zu einer bewunderswürdigen Höhe kraftvoll-emporgeschwungen, und was die Verleumdung oder der Neid auch sagen mag, sie hat ihren alten Glanz und Ruhm wieder errungen. Und durch wen? durch den Schutz des Königs und des königl. Hofes, indem die königl. Familie und namentlich der Prinz von Oranien durch wahrhaft fürstliche Belohnungen die Künstler anfeuert und auch sonst durch Ausstellungen, Akademien, Museen und Preisvertheilungen sie auf alle Weise ermuntert. Alles dieß ist aber in Deutschland noch sehr wenig bekannt; manche bleiben auch so sehr am Alten, daß sie sich mit diesem Aufschwung und Fortschritt nicht befreunden können oder wollen, und Alles, was nicht aus Rubens und Rembrandts Zeit ist, verdammen. Das sind Leute die nicht mit der Zeit fortzuschreiten wissen. Aber auch diese Ermunterungen und Wohlthaten der königl. Familie haben die Belgier mit schwarzem Undank, mit schnöder Vergessenheit erwidert, weil sie — Katholiken sind und weder von einem „philosophischen Collegium“, noch Wissenschaften, Aufklärung und schönen Künsten etwas wissen wollen. Lieber werfen sie sich in die Arme ihrer Pfaffen und Jesuiten zurück, und stürzen sich wieder in Unwissenheit, Gräuel und Verwüstung. Kurzer Rausch eines republikanischen Fiebers! aus solchem Taumel und Schwindel werden sie doch am Ende unbefriedigt und mit Ekel erwachen. —

Das gedruckte Verzeichniß unter dem Titel: Société royale pour l'encouragement des Beaux Arts, institués à Bruxelles. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, exécutés par des auteurs vivans, et exposés au Salon de 1830. (Brüssel gedruckt bei Remy in 8., 70 S.) enthält zwar nur 692 Nummern, es waren jedoch noch viele neue Stücke später hinzugekommen, als der Druck des Katalogs schon beendigt war, so daß die Gesammtzahl sich wenigstens auf 730 Stücke beläuft und vielleicht noch weit höher steigen mag; Referent hat noch bis Nr. 718 selbst gezählt und geschaut. — Nehmen wir zuerst die Historienmaler. Hier tritt uns vor allen ein Stern erster Größe entgegen: es ist der Maler Wappers in Antwerpen, dem ohne Frage vor den übrigen der Preis gebührt. Sein großes Bild (Nr. 163) stellt eine rührende Scene aus der Hungersnoth der Stadt Leyden zur Zeit der spanischen Belagerung dar, wie nämlich der Bürgermeister Van der Werf im Begriff steht, sich den Degen in die Brust zu stoßen, um durch seine Standhaftigkeit und Selbstaufopferung allen ein schönes Beispiel des Muthes zu geben und lieber dem Tode sich zu weihen, als den Spaniern in die Hände zu fallen.*) Er steht umringt von Jammernden, die um Brod flehen und vergeblich nach ihm die Hände ringen. Dieß ist ohne Uebertreibung und fast ganz ohne theatralische Affektation dargestellt, die man bekanntlich in den Arbeiten der Franzosen und besonders der Davidschen Schule so leicht vermißt. Der Schmerz ist edel ausgedrückt, die Hauptfigur, der brave Van der Werf mit entblößtem Haupt steht in der Mitte, die Mütter halten ihre Kinder in mannichfaltiger Gruppirung, Alt und Jung ist in Verzweiflung. Die Zeichnung ist richtig, nur der Kopf des Bürgermeisters vielleicht etwas zu jugendlich; die Farbengebung ist nicht zu bunt, sondern gehörig abgedämpft; dieses Bild, kann man sagen, vereinigt das Colorit von Rubens mit der Beleuchtung eines Rembrandt, denn vor allem ist hier Licht und Schatten so kräftig und effektvoll behandelt und mit so markigem Pinsel ausgeführt, wie man es nur in der besten Zeit der flamändischen Schule antreffen kann. Die Formen treten mächtig aus dem Bilde hervor, nichts Flaches, nichts Kaltes, alles ist plastisch und doch dabei Wahrheit der Natur ohne gesuchte Mimik. Wer dennoch sagen wollte, es wäre ein jämmerliches Bild, der hätte freilich vollkommen Recht, denn es schildert ja den Jammer der Sterbenden. Auch ist es in einem guten Tone gehalten, der angenehm gelbbraun bleibt und somit mehr zur Rembrandtschen Schule hinneigt. Kurz, nichts Störendes ist in dem Bilde, nichts Steifes und Eckigtes. Das empfand auch der kunstliebende Prinz von Oranien recht wohl. Als er hörte, daß der Maler viertausend holl. Gulden für sein Bild fordere, bot er ihm sogleich das Doppelte dafür, und man behauptet, er habe diese Summe erhalten. Freigebiger und großmüthiger kann doch wohl kein Prinz einen Künstler aufmuntern.

*) Gerade den nämlichen Gegenstand aus der Geschichte der Stadt Leyden hat früher auch schon der ältere Van Bree, erster Hofmaler des Prinzen von Oranien und Direktor der Antwerpener Malerakademie, auf der Leinwand ebenfalls mit vielem Glück dargestellt — ein Bild, welches Referent jedoch nicht gesehen. Eine detaillirte Vergleichung beider Stücke würde gewiß Liebhabern der Kunst willkommen und lehrreich seyn, um zu erfahren, worin beide Meister von einander abwichen, und in welchen Punkten sie einander gleichstehen mögen, oder aus welchem Gesichtspunkt jeder auf verschieden individuelle Weise die Scene aufgefaßt habe. Man rühmte damals auch in Van Bree's Bilde das Rubens'sche Colorit, die gute Gruppirung und den kühnen markigten Pinsel. Wir haben indeß Ursache zu glauben, daß Gustav Wappers doch den Sieg davon getragen habe. S. das Conversl. Lexicon.

Digitized by Google

Gustav Wappers ist noch ein junger Mann, er arbeitete bisher in seinem Geburtsort Antwerpen und besitzt selber eine hübsche Sammlung von Oelgemälden alter Meister. Er hat bereits mehrere Schüler gebildet z. B. Franz Wens, Charlotte Hay, geborene Militis u. s. w. Auch andere Personen stellen Wappers am höchsten und noch über Van Bree, Odevaere und Navez, die freilich auch sehr geschätzt werden. Es ist also nicht bloß mein eigenes Urtheil, wenn ich diesen Maler so hoch erhebe. Ich erkundigte mich und erfuhr, daß er im Allgemeinen vorgezogen wird, ohne jedoch den Andern ihr Verdienst nehmen zu wollen.

Außer diesem großen Gemälde mit Figuren in Lebensgröße war nur noch Ein kleines Bild (Nr. 236) von Wappers auf dieser Ausstellung, nämlich ein Offizier in alter spanischer Tracht bei seiner Geliebten, in der ganz ächten alten Manier von Terburg oder Metsche, ein Genrebild oder ein Interieur. Der rothe Teppich ist so zart und fein behandelt wie von Caspar Netscher oder Franz Mieris. Leben und Wärme ohne die fatale moderne Koketerie herrscht in den Stellungen und Gesichtern, gesunde Natur, nichts Gezwungenes und Gesuchtes. Colorit, Ton und Haltung sind nach Wunsch. —

Den nächsten Rang nach diesem Künstler verdient der Historienmaler F. J. Navez, in Brüssel wohnhaft. Von ihm waren dreizehn Stücke auf dieser Ausstellung. Das größte und glanzvollste war Nr. 482 Athalia und Joas, Figuren in Lebensgröße, eine Scene aus Racine's Trauerspiel Athalia, zweiter Akt, siebente Scene, wo sie die Worte sagt:

O ciel, plus j' examine et plus je le regarde, c'est lui,
— — d'horreur encore tous mes sens sont saisis.

Mag auch die Zeichnung richtig, die Gruppirung großartig und wohl berechnet seyn, so ist doch das Colorit zu auffallend grell und seltsam, der Ton sehr hart, der Ausdruck der Gesichter übertrieben französisch und theatralisch, so daß man an Talma's Declamation und Affektation erinnert wird. Kurz, es ist ein recht französisches Stück, dem man wo nicht Davids Schule, doch Davids Einfluß anmerkt, in dessen Atmosphäre es ja auch entstanden ist, denn David lebte ja seine letzte Zeit bekanntlich in Brüssel, wo auch Hr. Navez lebt. Dabei hat dieß Bild aber zugleich viel Antikes, es scheint mehr ein Basrelief zu seyn als ein Gemälde, denn es ist sehr flach und tritt wenig hervor, es hat eben so viel Licht oben und unten, als wie rechts und links, kurz gerade das Gegentheil von Rembrandts Beleuchtung. Es sind antike steinerne Köpfe, doch mit wildem, feurigem Blick, interessanten und grandiosen Mienen; die Stellungen und Formen sind steif und eckigt, doch freilich tragisch und edel, nur schmeckt es allzusehr nach dem Kothurn, es geht auf Stelzen und macht Parade.

Nr. 375 von Navez ist angenehmer: die Flußnymphe Salmacis in Karten, wie sie den schönen Hermaphrodit, der sich in die krystallne Fluth ihrer Quelle taucht, aus Liebe so fest umarmt, daß sie durch keine Gewalt sich von ihm wieder trennen lassen will; sie erhielt daher von den Göttern die Erhörung ihres Wunsches, mit ihm zu Einem Wesen zusammenzuwachsen. Ovid erzählt dieß in seinen Metamorphosen und sagt, seitdem habe der Gebrauch dieser Quelle weichlich und weibisch gemacht (IV. Buch 285 und 380)

Ergo ubi ae liquidas, quo vir descenderat, undas
Semimarem feciae videt — — etc.

Auch in dem Epitomator des Ovid, Lactantius Placidus, findet man dieses artige Mährchen (Narrat. IV. eilfte Fabel. Man verwechsele ihn nicht mit Lactantius Firmianus, der aber auch einen Hermaphroditen des Mercur erwähnt l. 17.) Dieß Bild ist zwar auch bunt und grell, die Landschaft ist schülerhaft, aber es hat gute Zeichnung, viel Ausdruck, weiche üppige Formen, edle, fast idealische Gestalten, die dem Auge sehr wohl thun, Figuren in Lebensgröße von schlankem Wuchs und elegantem Gliederbau. Sie schweben wie ätherisch in tanzender, verführerischer Stellung, beide halten sich sanft umschlungen. Affectation ist ziemlich vermieden, die Carnation ist weich und verschmolzen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nekrolog.

Notiz über Joseph Longhi, mitgetheilt vom Monsig. Muzzarelli im Poligrafo. Febr. 1830 nach eigenhändigen Aufzeichnungen des Verstorbenen.

Joseph Longhi war zu Monza, drei Meilen von Mailand, am 13. Okt. 1766 geboren. Sein Vater war ein Seidenhändler, und bestimmte ihn, nachdem er den ersten Schulunterricht empfangen hatte, zum geistlichen Stande, um ein reiches Benefiz geniessen zu können, auf welches die Familie Anspruch hatte. Der junge Longhi machte seine Studien zur Zufriedenheit seiner Lehrer; fühlte sich aber durch unüberwindliche Neigung zur Kunst getrieben. Ohne Anweisung machte er sehr ähnliche Bildnisse seiner Gespielen und Bekannten, und der gute Erfolg dieser Versuche bestimmten ihn zum Uebertritt in die Künstlerlaufbahn. Seine erste Neigung zog ihn zur Malerei; da er aber mit Eifer die Schriften über diese Kunst gelesen und sich überzeugt hatte, daß das Glück des Malers oft von sehr zufälligen Dingen,

Digitized by Google

von herrschenden Ideen, Gunst der Reichen, Schmeicheleien und Intriguen abhänge, entschloß er sich zur Kunst des Kupferstechens, der keiner Aufträge bedarf um Arbeiten zu können, der nicht auf einzelne Gönner oder Behörden zu zählen braucht, sondern dessen Käufer die ganze gebildete Welt ist, für den, während er ruhig an der Arbeit sitzt, eine Menge von Kaufleuten zu ihrem eigenen und zu seinem Nutzen Geschäfte machen. Nicht ohne große Schwierigkeit erhielt er die väterliche Erlaubniß sich nach Mailand in die Schule des Florentiners Vincenzo Wangelisti zu begeben, der, ein Schüler des berühmten Joh. Georg Wille, in jener Zeit von der östreichischen Regierung aus Paris nach Mailand als Professor der Kupferstecherkunst berufen worden war. Hier theilte Longhi seine Zeit in die Uebungen bei Wangelisti und das Studium der Malerei unter Leitung des Professors Giuliano Traballesi, ebenfalls Florentiners von Geburt. Der Wunsch, sich noch mehr im Zeichnen zu vervollkommnen, bewog ihn, auf einige Zeit nach Rom zu gehen, wo er ein enges Freundschaftsbündniß mit dem berühmten noch lebenden Kupferstecher Rafael Morghen schloß, das auch bis an seinen Tod gedauert hat. In Rom stach er nichts in Kupfer, sondern übte sich abwechselnd im Zeichnen und in der Poesie, studirte viel in den vatikanischen Stanzen und in der Capelle Sistina, und machte wiederholt den anatomischen Cursus unter Corvi in S. Spirito. Am meisten aber beschäftigte ihn ein bis dahin nicht durch Kupferstich bekanntes Bild von Guido im Pallast Chigi, nach welchem er bald darauf sein erstes großes Blatt arbeitete. Er versah dieses mit folgender Unterschrift:

Il genio della Murica
Vince perfin Cupido;
Non sempre il caso averasi,
Ma tal lo pinse Guido.

Nach Mailand zurückgekehrt gab er noch mehrere andere Kupferstiche heraus, und begann schon damals die Galatea auf der Muschel nach Albano; aber eine Menge von Aufträgen für Miniaturbildnisse entzog ihn auf einige Jahre der Beschäftigung mit dem Grabstichel, bis er von Bonaparte den Auftrag erhielt, dessen Bildniß, von Gros gemalt, in Kupfer zu stechen. Der General war dargestellt, wie er bei der Brücke von Arcole einem Soldaten die Fahne aus der Hand nimmt und allein voranstürmt um seiner Division Muth zu machen. Bonaparte trug die Kosten des Stichs. In dieser Zeit starb Wangelisti, Longhi wurde zu seinem Nachfolger erwählt und hatte das Glück durch die gute Einrichtung seiner Schule und die treffliche Methode seines Unterrichts Zöglinge zu bilden, die ihren Ruhm durch ganz Europa verbreiteten. Unter seinen Kupferstichen sind besonders zu nennen: die Magdalena nach dem Correggio in Dresden; die Grablegung nach Crespi, die Entdauptung Johannes des Täufers nach Gerh. Honthorst, mehrere Blätter nach Rembrandt und seiner Schule, die Vision des Ezechiel nach Raphael, die Bildnisse von Eugen Beauharnais, Washington, Michel Angelo Buonarroti, Enrico Dandolo, Lady Burghers, Andrea Appiani, Giov. Battista, seines Bruders Longhi und des jetzt regierenden Kaisers von Oestreich: fernerstach er einige Basreliefgemälde von Appiani, den Triumph des Scipio nach Pierin del Vaga, das Sposalizio nach Raphael, eine d. h. Familie nach demselben, eine Ruhe in Aegypten nach Procaccino, die h. Jungfrau mit dem Kinde und h. Johannes nach Leonardo da Vinci, einen Pan und Syrinx von eigener Composition u. a. m. Seine letzte Beschäftigung war der Stich des jüngsten Gerichts von Michel Angelo nach einer trefflichen Zeichnung des römischen Malers Minardi. Außer einigen Gedichten gab er auch eine in der Akademie der schönen Künste gehaltene Rede über die Vorurtheile der Maler heraus, eine andere über das Schöne, das Leben des Michel Angelo, eine Lobrede auf Appiani und den theoretischen Theil einer Abhandlung über die Kupferstecherkunst. Er starb am 2. Januar 1831 an einem Schlagfluß, im 65sten Jahre seines Alters. An seinem Sarge, der von seinen zahlreichen Schülern und unzähligem Gefolge seiner Freunde begleitet wurde, sprachen Franc. Longhena und der Sekretär der Akademie, Zumagalli, Worte der aufrichtigen Liebe und Verehrung. *)

*) Esequie di Giuseppe Longhi, incisore celeberrimo, descritte da Francesco Longhena. Milano, Bonfanti, 1831.

London.

Im Februar erschien hier die Lebensbeschreibung des im J. 1825 verstorbenen Historienmalers Heinrich Füßli, nebst einer Sammlung seiner nachgelassenen artistischen und kunsthistorischen Schriften, herausgegeben von John Knowles Esq. einem vieljährigen Freunde des Verstorbenen. Dieß Werk, aus drei Bänden bestehend, wurde mit großem Beifall aufgenommen und wird ohne Zweifel auch in Deutschland Theilnahme finden, da Herr Dr. Johann Füßli aus Zürich, welcher dazu schon interessante Materialien geliefert hat, damit beschäftigt ist, eine deutsche Ausgabe davon zu veranstalten, welche noch durch eine Anzahl sehr charakteristischer deutscher Briefe des Verstorbenen an Lavater und andere Freunde, so wie durch einige seiner Gedichte bereichert werden wird.

Digitized by Google

N°. 39.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 17. Mai 1831.

Kunstausstellung in Brüssel 1830.

(Verspätet.)

(Fortsetzung.)

Nr. 595 die Muttergottes und das Kind Jesus in Lebensgröße auf dem Thron in einer Nische, nach Art des Perugino und der älteren römischen Schule, von den Strahlen einer Glorie umgeben, Blumen sind in Menge umhergestreut. Allerdings sehr interessant, sehr ausdrucksvoll, höchst edle antike Gesichter, aber die heil. Maria ist doch eine zu kalte griechische Marmorstatue. Das Colorit ist harmonisch und prachtvoll. Nr. 615 die Hoffnung, und Nr. 593 der Glaube, ebenfalls würdevoll und edel; Nr. 378 ein Porträt, und 379 wandernde Musiker, meist Lazaronigesichter, braun, wild, verbrannt und ernsthaft. Fast immer trifft man Ein böses, mürrisches Gesicht in jedem der Navezischen Bilder, so auch hier, wie in Joas und Athalia. Dieß ist ein charakteristisches Kennzeichen von Navez, so wie auch die braunen Gesichter und die hohlen Augen mit dem tief ernsten Blick. Das Porträt stellt eine alte Pächterin im Lehnstuhl sitzend dar und erinnert stark an Balthaser Denners Bildnisse. Nr. 709 eine Mutter mit zwei Kindern, *) von Navez 1830 gemalt, war noch später hinzugekommen und recht brav.

Außer diesen 8 Oelbildern waren nun noch 5 Handzeichnungen oder Skizzen von ihm da, nämlich Nr. 411 bis 414: eine Ruhe, ein Gebet, Hagar und Ismael, und das Bild eines jungen Mädchens. Nr. 616 ein Satyr und eine junge Nymphe, in schwarzer Kreide gezeichnet. Von allen diesen läßt sich nichts weiter sagen, als daß Navez darin durch eine gewisse ihm eigene Manier äußerst kenntlich ist. Herr F. J. Navez ist gebürtig aus Charleroi, der bekannten belgischen Festung unweit Namur (welches letztere auf Holländisch Namen heißt). Er hat in Italien studirt. Das Bildniß der alten wallonischen Pächterin und die drei Zeichnungen: Hagar und Ismael, das Morgengebet und die Ruhe der Pilgrime (Nr. 411 — 413) waren schon einmal in Amsterdam im Jahr 1828 ausgestellt und das Erstere wurde damals als steif, hart, scharf und ohne Harmonie des Tons beschrieben.

Der Maler Navez (das z am Ende wird nicht mit ausgesprochen), hat schon eine zahlreiche Schule um sich her gebildet — sollen wir sagen gottlob? oder leider? denn zu bedauren wäre es doch, wenn ein falscher Geschmack, eine französirende Manier sich so leicht weiter verbreiten und sich auf die Schüler vererben sollte. Mögen diese sich also zeitig gewarnt seyn lassen und lieber zur Wayerschen Schule übergehen. Doch wird die belgische Revolution auch darin wahrscheinlich eine große Unterbrechung und Umgestaltung hervorbringen. Zu Herrn Navez's Schülern zählen wir folgende Namen: Paul Mercier in Brüssel, J. B. de Landtsheer der Sohn in Brüssel, Henry Joseph Duwez, E. E. Lamy in Brüssel, J. Bataille in Brüssel, Adam Spitaels in Brüssel, D. Vincent ebendaselbst, Julien Joos de Terbeerst in Brügge, Haseleer der Sohn in Brüssel, Hr. R**** in Brüssel, (ein Dilettant) und folgende vier Damen: Demoiselle Adele Kindt Portraitmalerin zu Brüssel, Madam Delvaux t'Kint Blumenmalerin daselbst, zugleich Portrait- und Historienmalerin, Demoiselle Julie Noel Genremalerin zu Brüssel, und Madame Sophie Vogien Historien- und Portraitmalerin zu Brüssel. In allen diesen ist auch eine gewisse Nachahmung oder Nachfolge der Navezischen Manier fast unverkennbar, wiewohl freilich diese Schüler sehr respectabel sind, auch selbst die genannten Frauenzimmer mit eingerechnet. Dieß gilt in geringerem Maaß auch noch von drei andern: Demoiselle Caroline Feron und Fanny Corr, beide Genremalerinnen in Brüssel, und Hrn. Albert Robert gleichfalls Genremaler. Unter diesen sind am meisten affektirt und modernfranzösisch die Maler Mercier und Duwez. Doch wir werden darauf zurückkommen.

*) Wahrscheinlich soll es „die Mutterliebe" darstellen. Dann hätte dieser Maler also mit den zwei obengenannten, dazu passenden Bildern „Glaube, Liebe und Hoffnung" gemalt, vielleicht für eine Kirche.

Digitized by Google

Vorher müssen wir noch den Meister nennen, der den dritten Rang nächst Gustav Wappers einnimmt, nämlich Van Bree, Direktor der Akademie von Antwerpen und wohnhaft daselbst. Von ihm waren diesmal nur zwei Stücke ausgestellt, und beide nur kleine Bilder, nämlich Nr. 25 das Grabmal des Nero bei Rom mit einer Gruppe von Lazaronis und Musikanten, die sich auf ihrer Wanderung vor Müdigkeit daneben gelagert haben. Die Gesichter sind gut gerathen, von der Sonne verbrannt und ächt national, besonders der Sackpfeifer ist trefflich, allein die Frau ist steif und hart, die Steine des Denkmals sind gar nicht natürlich und nicht leicht behandelt, und das Ganze nicht besonders fleißig ausgeführt; es scheint mehr in Nebenstunden flüchtig hingeworfen, als con amore behandelt. Was Referent noch sonst von seiner Hand gesehen, spricht auch eben nicht ausserordentlich zu seinem Lobe, wenigstens steht es unter Wappers und Navez. So z. B. sein sehr großes Gemälde im Museum zu Antwerpen (wo ausserdem noch kein Bild von lebenden Meistern aufgenommen ist, sondern nur die alten ächten Meister aufgestellt sind). Es stellt den großen Rubens sterbend in seinem Armsessel dar, umgeben von weinenden Verwandten, wie er eben sein Testament diktirt hat. Ich sah eine Menge Zuschauer vor diesem Bilde stehen, worin die Figuren in Lebensgröße sind. Allein ich kann nicht sagen, daß ich mich sehr angezogen fühlte: die Zeichnung der Figuren ist nachlässig, steif und eckigt, die Gruppirung leidlich, aber die Beleuchtung matt; Ton und Haltung zwar gut, aber das Colorit hat nichts Pikantes, der Ausdruck der Trauernden nichts Fesselndes. Kurz, das Bild hat nur negative Verdienste: eine Abwesenheit von Fehlern nämlich. Auch in einer holländischen Kritik, die in Amsterdam gedruckt ist, hat es wenig Gnade gefunden. In der Augustinerkirche zu Antwerpen hängt in dem südlichen Kreuzgang die Taufe des heil. Augustin von Van Bree, ein nicht übles Bild. Im Haag sind ein paar kleine historische und Genrebilder von ihm, die nicht viel bedeuten wollen, und selbst auch als Skizzen betrachtet, wenig Sensation machen, z. B. wie der Prinz von Oranien das Waisenhaus in Amsterdam besucht und die dort durch die Ueberschwemmung vom Jahr 1835 Verunglückten tröstet. Doch sagt der Katalog des Museums nicht, ob es von Philipp van Bree, oder M. J. van Bree sey. Ein anderes ist von M. J. van Bree; es stellt den berühmten Komeral Grafen von Egmont dar, wie er in seiner letzten Lebensstunde vor der Hinrichtung zu Brüssel Trost und Beistand durch den Bischof Bithovius erhält. Egmont sitzt auf seinem Ruhebett und ist en face dargestellt; sein Blick zum Himmel jedoch zu theatralisch und modernaffektirt, wie in einem Roman von Spieß oder Cramer, kalt und nichtssagend. Bithovius, im Profil, scheint ihm zureden zu wollen. So wie dieser Name mit Beethoven Aehnlichkeit hat, so hat wirklich auch dieß Profilgesicht auffallende Aehnlichkeit mit dem Portrait des berühmten Componisten Ludwig van Beethoven. Da dieser letztere aus Bonn am Rhein gebürtig war und einen offenbar niederländischen Namen hatte, so wäre es ja sehr wohl möglich, daß er von jenem Bischof Bithovius abstammte.

In der Amsterdamer Kunstausstellung von 1828 war noch ein Bild von Philipp van Bree aus Antwerpen, der sich damals in Rom befand, mit der Scene, wie der holländische Kapitän Barends auf Novazembla nach langen öden Nächten plötzlich die Sonne durchbrechen sieht, umgeben von seinen Holländern. Auch dieß Bild fand nicht unbedingtes Lob. Die Figuren haben zu sehr italiänische Formen, da es doch Holländer sind. Der beliebte dell. Dichter Tollens hat dieß besser verstanden, indem er bei dieser poetischen Schilderung einige Holländer auftreten läßt, die noch von ächtem alten Schrot und Korn, von wahrhaft holländischem Schlage sind. Indeß rühmt man doch die Landschaft auf diesem Bilde, besonders wie die aufgehende Sonne die ersten Spitzen der grünlich-blauen Eisberge und die Schneegipfel zu erröthen anfängt.*)

*) Hier ist noch zu bemerken, daß obiges Bild: „der Tod des Malers Rubens“ von M. J. van Bree gemalt ist, und nicht von Philipp van Bree. Der eine von beiden Brüdern ist Direktor der Malerakademie zu Antwerpen, nämlich der ältere Mathieu van Bree, geboren 1773 in Antwerpen. Der jüngere Bruder Philipp Jakob van Bree ist 1786 geboren in Antwerpen und lebt noch in Rom zufolge des Brüsseler Katalogs, in welchem Seite 18 auch ein Porträtmaler J. van Bree, wohnhaft in Mecren, vorkommt. In den holländischen Katalogen heißt der eine immer dieß Philipp mit Vornamen, und nicht Philipp Jakob, wie im Conversations-Lexicon steht; der andere aber jedesmal M. J., also Mathieu Jakob, wornach die Angaben im Conversations-Lexicon zu berichtigen seyn dürften. †) Beiläufig hier noch dieß: die diesjährige Brüsseler Ausstellung enthielt 720 Bilder und Zeichnungen, die diesjährige Amsterdamer Ausstellung nur 375 und mit den nachgelieferten gegen 400, vorunter auch Bildwerke. Dagegen enthielt die Amsterdamer Ausstellung von 1828 über 620 Nummern, die Haarlemer Ausstellung vom Jahr 1825 enthielt 501 Stücke der Malerei und Bildhauerkunst. Die Gemäldeausstellung im Haag von 1825 hatte nur 164 Stücke aufzuweisen, unter welchen jedoch Wappers, Navez und beide von Bree's ganz fehlten. Jetzt hat man den Plan, im königlichen Pavillon zu Haarlem ein stehendes Museum dieß von Gemälden lebender holländ. Maler zu errichten, wohin auch aus dem amsterdamer Museum oder Tripenhaus die dahin gehörigen Bilder lebender Meister gebracht werden sollen.

†) In Hrn. de Bast's Annales du Salon de Gand vom J. 1823 heißt der letztere Mathieu der erstere Philippe-Jacques. A. d. H.

Digitized by Google

Den Gang nach von Bree und Navez pflegt man den Herren Kremer und de Fiannes einzuräumen. Von dem ersteren in Antwerpen lebenden Maler waren hier keine historische Stücke vorhanden; von dem zweiten, der eine Pension vom König genießt und auf dessen Kosten bisher in Rom studirte, nun aber nach Brüssel zurückgekehrt ist, sah man vier ganz artige Bilder: ein Faun mit einer Bacchantin, die Heilung des Tobias, ein Bettler mit einem kranken Kinde und ein Portrait (Nr. 363 bis 365). Nur ebenfalls nicht ganz frei von französischer Manier. Mit diesen stehen auf gleicher Stufe die Historienmaler E. Kruseman im Haag und Otto de Boer in Leuwarden; von letzterem war dießmal nichts eingesendet. Von Kruseman sah man einen Christus im Grabe, auf ausdrückliches Verlangen des Königs gemalt und daher vermuthlich eine Copie nach irgend einem der besseren älteren Meister. Wirklich hat auch dieses Christusbild viel ächtes Altes und Gutes, was man nicht so leicht von einem modernen Maler erwarten sollte. Der Blick der Maria zum Himmel ist vortrefflich. Man sieht den Heiland auf der Leinwand ruhend und schlafend, kaum daß man an den Todesschlaf denkt; diese Figur ist jedoch hart und die Hände sind steif, vermuthlich weil der Maler recht absichtlich die kalten, gelähmten Glieder ausdrücken wollte. Seine Portraits werden unten vorkommen. Früher bewunderte man eine heil. Familie von diesem noch jungen Künstler, worin er Raphael und Carlo Dolce (?) nachahmte. Viel angeborenes Talent kann man ihm nicht absprechen, was besonders sein Johanneskopf darthut. Sehr hoch geschätzt ist ferner der Historienmaler van Maes Canini in Gent, von welchem zwar kein eigenes Bild da war, aber doch eines von seinem Schüler Henri Dillens. Viele Zuschauer lockte ein großes Bild von F. J. Lucx in Mecheln herbei (Nr. 115), einem Schüler von Herfent und von Serrure in Paris. Es schildert eine episodische Scene aus der Zeit der grausamen Massacre der Griechen in Konstantinopel in den Jahren 1821 bis 1825. Der Sultan befiehlt einem Mohren, vor seinen Augen einen jungen Griechen zu köpfen, für dessen Erhaltung stehend eine Griechin auf die Kniee fällt, vielleicht die Braut des Unglücklichen. Der seinen runden Säbel schwingende Neger ist kräftig, der Sultan imposant, das Ganze leicht und gut gemalt, sehr effektvoll, viel Leben und Energie, aber der Ausdruck ist übertrieben, viel zu modern-französisch, affektirt und theatralisch. Noch war ein Portrait von demselben jungen Maler da, Nr. 681, nicht übel gerathen. —

Von dem berühmten J. Odevaere aus Brüssel, den man zu den ersten und besten der neuesten Maler zählt, war leider keine Arbeit vorhanden, da er erst kürzlich gestorben. Sein an Kunstsachen schätzbarer Nachlaß sollte eben am 27. August versteigert werden, als die Revolution den Verkauf hinderte und verschob. Der gedruckte Katalog war schon vergriffen und nicht mehr zu haben; sonst wäre ich im Stande Einiges davon zu melden. Nach dem Anfange der Unruhen war die Besichtigung dieser Sachen gesperrt, so wie auch die Kunstausstellung gesperrt war, indem Bürgersoldaten (ohne alle Uniform) die Wachen besetzten und auch vor den beiden Ausstellungsgebäuden die königl. Schildwachen abgelöst hatten. Wie viel von den Sachen beschädigt seyn mag, ist noch nicht genau bekannt und ich konnte nichts Sicheres in Erfahrung bringen. Da jedoch die Zeitungen gänzlich darüber schweigen, so ist dieß ein Zeichen, daß die Ausstellung wenig oder gar nicht beschädigt seyn muß, was um so mehr anzunehmen, da Brüssel ja nicht bombardirt ist und die Ausstellungsgebäude ziemlich hinter andern Häusern zurückliegen, obwohl nahe bei der place royale und dem Park, wo es am heißigsten herging, übrigens aber auch beständig verdoppelte Sicherheitswachen oder Sauvegarden hatten, um die Kunstwerke gegen muthwillige Angriffe zu beschützen.

Ein historisches Bild, was mehr Aufsehen als ächte Beifall erregte, war: die Entdeckung der neuen Welt durch Columbus, von dem genialen L. Riquier aus Brüssel, jetzt in Antwerpen, früher in Paris, wo er noch im Jahr 1828 die Kunst studirte. Er ist zwar nicht so sehr von französischer Manier angesteckt, wie viele andere, aber es fehlt noch an Klarheit und Ruhe. Die Figuren sind wild und sehr outrirt, es ist keine Haltung, es sind keine Gruppen und Massen da, nur der Ton ist einfach und gut, das Colorit nicht zu bunt. Die Figuren etwa ein Viertel Lebensgröße und in großer Anzahl vorhanden, daher zu dicht gedrängt. Columbus ist gelandet und nimmt mit dem Degen in der Hand feierlich Besitz von dem Lande im Namen des Königs Ferdinand. Die freudetrunkene Mannschaft wirft sich ihm zu Füßen und bittet um Verzeihung wegen der kurz zuvor ihm zugefügten Beleidigung, als man ihn ins Meer werfen wollte. Columbus zeigt zum Himmel, denn nur Gott konnten

---

damit alle Bilder der lebenden niederländischen Schule auf Einem Punkte vereinigt seyen. Dieser Plan ist aber wahrscheinlich jetzt durch die kriegerischen Unruhen der Revolution aufgehoben. wo nicht vielleicht ganz aufgegeben. Der genannte Pavillon ist nicht das Schloß des Königs im Haarlemer Busch, sondern wurde von einer Tante des Königs bewohnt, die vor einigen Jahren starb, wodurch dieses Gebäude nun also erledigt und zu seinem andern Zweck weiter bestimmt ist. Es liegt aber auch nahe an dem bekannten und schönen Haarlemer Busch, worin die herrlichsten Baumgruppen und ein Jagdgebege für Damhirsche und Wildpretz nebst einer Försterei. Das königl. Lustschloß im Busch hatte ursprünglich der verstorbene reiche Banquier Hope in Amsterdam bauen lassen und an den König verkauft.

Digitized by Google

sie Dank sagen für den guten Erfolg, und nicht ihm. (Nr. 487 des Katalogs). —

Von Henri Renardy, Schüler von Abel de Pujol, Anstaur und Baron Gros, wohnhaft in Lüttich, sah man ein Bild, betitelt: der Kreis des Popilius. (Nr. 150), die Figuren etwa in halber Lebensgröße. Als nämlich der römische Consul Cajus Popilius Länas mit Briefen des römischen Senats sich zum Antiochus Epiphanes, König von Syrien, begab, um ihm anzukündigen, er solle den Krieg gegen Aegypten aber gegen Ptolemäos und Kleopatra einstellen, wollte Antiochus nicht sofort gehorchen, sondern forderte Bedenkzeit. Popilius aber, rasch bei der Hand, zog mit seinem Stab einen Kreis um den König Antiochus und verlangte gebieterisch, er solle nicht eher aus diesem Kreise heraustreten wagen, als bis er versprochen, Gehorsam zu leisten. Antiochus, verblüfft durch diese Dreistigkeit, gelobte Alles zu thun, was der römische Senat haben wolle. Nun reichte ihm Popilius die Hand als einem treuen Freunde der Republik. So erzählen uns mehrere römische und griechische Schriftsteller, als Livius (45, 12.), Vellejus Paterculus (1, 10.), Valerius Maximus (VI. 4, 3.), Cicero, Polybius und Plutarch. Diese Scene hat der junge geschichtskundige Maler mit Feuer und Liebe vorgestellt, doch ist nicht zu leugnen, daß man wiederum den Franzosen in dieser Arbeit erkennt. Ueberhaupt will es uns scheinen, als ob die Nähe Frankreichs gar nicht vortheilhaft auf die jetzige niederländische Schule einwirke, und leider in der Kunst eben so sehr eine Revolte einführen möchte, als es unglücklicherweise jetzt auch in der Politik eine so arge Revolution Belgiens bewirkt hat.

Johann Ludwig van Hemelryck hat ebenfalls den Grafen Egmont wieder dargestellt, wie er seine letzte Unterredung mit Graf Wilhelm I. von Oranien im Dorfe Willebroek hält (Nr. 154). Der Katalog bemerkt dabei: „diese beiden hohen Personen sind nach einer langen Verhandlung im Begriff, sich zu trennen. Der Prinz sagt noch zum Grafen Egmont: die Gnade des Königs wird Euch unfehlbar vernichten, und ich sehe es voraus — gehe Gott, daß es nicht wahr werde — Ihr werdet den Spaniern gleichsam zur Planke dienen, auf welcher sie desto leichter in die Niederlande hereinkommen werden, und sich vermittelst derselben den Weg bahnen.“ Die Wahl dieses Moments ist gewiß vortrefflich, auch die Gruppirung gut, aber die Figuren sind steif und allzu modern. Besser ist ein verwundeter Küraſſier (Nr. 157) von demselben mit markigtem Pinsel ausgeführt. Noch zwei andere Stücke von ihm: eine militairische Scene und ein Portrait, waren auch nicht mißlungen.

Nahe am Eingang des Saals hieng Nr. 125, die Mutterliebe einer Römerin (bloß betitelt: „la charité romaine“ von Nicaise de Keyser in Antwerpen, Schüler des Herrn van Bree (wahrscheinlich wohl des Mathäus van Bree). Sehr edle, würdige Formen, und angenehmes Colorit! Im Katalog steht nicht dabei, daß es die bekannte Pero ist, die im Gefängniß aus Mitleid ihren alten Vater Simon an ihrem Busen säugte; wie Valerius Maximus uns erzählt (V. 4, 5, 7 und 1.) Es ist die Scene, worauf der englische Dichter Alexander Murphy das bekannte und jetzt noch beliebte Trauerspiel: the grecian daughter, geschaffen hat — eine Rolle, in welcher einst die berühmte Schauspielerin Mistreß Siddons mit so glänzendem Erfolge auftrat. Doch muß man diesen Cimon nicht verwechseln mit dem berühmten griechischen Feldherrn Cimon in Athen. —

Eine Kreuzabnahme von Decawer in Gent, (Nr. 239) hatte in der Behandlung und Farbengebung viel von Rubens. — Moses aus den Wellen gerettet durch die Tochter Pharaonis (Nr. 281) von F. Hafeleer in Brüssel, war viel zu grell und bunt von Farbe und allzu modern = affektirt in Zeichnung und Ausdruck, daher ohne Wirkung. Schon auf der Amsterdamer Ausstellung von 1828 befand sich eben dieses Stück und ist schon damals sehr scharf kritisirt worden. — Nicht ohne Verdienst war: eine Frau aus Megara, nachdem sie die Gebeine des patriotischen Helden Phocion von Athen gesammelt hatte, verbirgt sie dieselben unter ihren Feuerherd und vergräbt sie, um sie für ihr Vaterland aufzubewahren. (Nr. 311), von Hrn. Ange Francoi, der noch sechs andere kleinere Genrebilder zu dieser Ausstellung geliefert hatte. —

Drei große Bilder von B. Vieillevoye in Verviers, früher in Antwerpen, litten auch wieder an der ansteckenden Krankheit der modern-französischen Manier: die Nymphe Salmacis und der schöne Hermaphrodit (Nr. 322), auch von Nancy schon besser gemalt (siehe oben), waren zu grellbunt, doch gut beleuchtet und ebenfalls von schönen üppigen Gliederformen, welche die Sinne reizen und die Phantasie mächtig aufregen. Es ist als ob beide Künstler in diesem nämlichen Thema mit einander hätten wetteifern wollen. Doch muß Vieillevoye zurückstehen. Die Sündfluth, (Nr. 323) nach Geßner's poetischer Schilderung, war schon 1828 in der Amsterdamer Ausstellung vorgekommen; ein Hund rettet ein Kind aus dem Wasser. Der Faltenwurf und das Kind sind gut gelungen, doch ist das Colorit zu schwarz, und der Ausdruck zu theatralisch gesucht und manierirt, ohne Naturwahrheit. Das dritte Stück von demselben: eine büßende Magdalena (Nr. 324) laborirte wiederum an der französischen Manier.

(Der Beschluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 40.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 19. Mai 1831.

Kunstausstellung in Brüssel 1830.

(Verspätet.)

(Beschluß.)

Herr F. Tasson in Brüssel, Schüler des Malers Paelinx, hatte Folgendes eingesandt (Nr. 366): Numa Pompilius begegnet nach seiner Verbannung aus Rom dem Leo in einer Höhle und erzählt ihm seine Schicksale und Abentheuer. Man lese Florian's schön geschriebene Geschichte des Numa im Französischen, die der Maler wahrscheinlich vor Augen hatte. — Von Hrn. Ramler aus Brüssel sah man folgendes Bild (Nr. 5): König Oedipus in Kolonos, wie seine Tochter Antigone die Verzeihung ihres Bruders Polynikes erfleht, als Oedipus ihn verflucht hatte. Nach den bekannten drei Trauerspielen des Sophokles. Ein nicht ganz mißlungener Versuch. — Von Felix Devigne in Brüssel war ausgestellt: die Liebesgeschichte von Anthia und Abrokome, ein bekannter antiker Roman von dem Erotiker Xenophon aus Ephesus, nachgeahmt von einem neugriechischen Dichter, Constantin Manou, unter dem Titel: Kleanthes und Abrokome, in gereimten Versen, wovon Proben in deutscher Uebersetzung in der Schrift Eunomia (I. 41) zu finden sind. Die Ausführung dieses Bildes hat manches Lobenswerthe. (Nr. 420).

Von einem andern Brüsseler Maler J. B. de Landtsheer, Schüler von Navez, war eingeliefert: der verwundete Held Tancred, dem Herminia Pflege und Heilung widmet, eine bekannte Episode aus Tasso's befreitem Jerusalem. (Nr. 449). Derselbe hat auch Portraits geliefert. — Weniger Verdienst hatte das Stück von P. De Lacroix in Brüssel: die Hexen zeigen Macbeth die Justizmien der Königswürde und zeigen ihm an, daß er bald in den Besitz derselben kommen werde (Nr. 452, nach Shakspeare). Dieß Bild ist eine Art von Höllen-Breughel, nur nicht eben so meisterhaft. Der Mond scheint hell auf die Gerippe, die Hexen tanzen, aber Alles ist outrirt und excentrisch. Eine nackte Odaliske, ebenfalls von ihm (Nr. 454) ist höchst gratiös und die Sinne reizend, aber, wie gewöhnlich! zu modern, wie eine Pariser Opertänzerin. — Etwas besser war: der Abschied des Marcus Junius Brutus von Porcia (Nr. 472), gemalt von Rousseaux in Namur. — Eine Gruppe aus der Sündfluth, von Anton Van Pfendyk in Antwerpen (459) fand Beifall. Man sieht einen Mann, von Schlangen umwunden und doch noch ein Mädchen haltend, das er aus den Fluthen retten möchte. Pfendyk wird im Allgemeinen sehr geschätzt, und gehört zu den besten der heutigen Antwerpener Schule, jedoch ist er bald von größerem, bald von minderem Verdienst, er ist sich nicht immer gleich, ein Zeichen, daß er noch Anfänger seyn mag und noch strengere Studien machen muß, um seinen Ruf sich zu bewahren.

Nun noch wieder zwei Schüler von Paelinx, beide in Brüssel, nämlich F. Cantaerts und T. Frys. Von letzterem sah man Telemach und Kalypso am Eingang der Grotte am Meergestade (555). Vom ersteren eine Scene aus Sir Walter Scott's Werken: wie Roland über den See Lochleven schifft, um zu dem Fest von Kinross zu eilen, und wie er dann die schöne Katharina am Fenster des Schlosses erblickt. Siehe den Roman: der Abt, Fortsetzung des Klosters. Man glaubt hier auf den ersten Blick Wilhelm Tell in seinem Nachen auf dem Vierwaldstädter-See im Sturmwetter zu sehen. Gewaltiger Ausdruck, kühne Formen, doch das Colorit nicht genug verschmolzen und nicht angenehm. (Nr. 532)

Eine andere Walter Scott's-Scene war von Jolly in Brüssel gemalt: eine Episode aus dem Roman: die Braut von Lammermoor. Der vom Künstler gewählte Moment ist der, wo Edgar von Ravenswood der Lucie Ashton das Versprechen gibt, sie zu heirathen, und wie er ihr das Goldstück zurückreicht, welches sie als Unterpfand ihrer Treue ihm gegeben hatte. Colorit, Ton und Führung des Pinsels erinnert lebhaft an die Manier von Gustav Wappers, und sollte Hr. Jolly ein Schüler von diesem seyn, so kann er nicht besser berathen und nicht in bessern Händen seyn. Dieß spricht sehr zu seinen Gunsten, nur muß noch ein gründlicheres Studium hinzu kommen. (Nr. 537). —

Digitized by Google

Weniger Lob verdiente Daphne und Milon, ein Schäferſtück von C. E. Lamy (Nr. 569). Die Geliebte betränzt ihren zarten Freund, nur ſind leider ihre Füße zu groß gerathen, Zeichnung und Formen, Anſtand und Ausdruck ſind abermals zu modern-franzöſiſch, zu manierirt und geſucht; auch ſind die Arme zu dünn, kurz man bemerkt noch zu ſehr den Anfänger. — Einen zweiten Milon, aber ſehr verſchieden von dem erſten, nämlich den kraftvollen und gewaltigen Borer Milon von Krotona, hatte der talentvolle Maler Verboeckhofen der Vater, in Brüſſel, mit Glück dargeſtellt. Seltſam iſt die Todesart dieſes berühmten griechiſchen Athleten: einſam im Walde wollte er an einem Baumſpalt ſeine Kraft zeigen, blieb aber mit den Fingern in der Klemme ſtecken und konnte, völlig hülflos, ſich nicht befreien, bis er von wilden Thieren zerriſſen und verſchlungen ward. (Nr. 589). —

Merkwürdig durch kräftige Formen und Gliedmaßen, ſo wie durch grelles, brillantes Colorit war die Gruppe, wie der Czar Peter der Große den empörten Streltzen glücklich entſteht. Als Peter bei dem erſten Aufſtande der Streltzen in den Armen ſeiner Mutter ermordet werden ſollte, rettete ihn bekanntlich nur die Heiligkeit des Orts und die Hochachtung vor der geweihten Stätte, wohin er ſich geflüchtet hatte, das Leben. (Nr. 627). Der Maler Hafeleer in Brüſſel, Sohn des obengenannten und Schüler von Navez, hat ſich zwar löbliche Mühe gegeben, aber den gräßlichen Ausdruck dieſer Mordſcene ſo fehr übertrieben, daß man dieſe Darſtellung nicht anders als mit dem Namen: ächt franzöſiſch-theatraliſch, ſtempeln kann. Auch iſt offenbar der Lehrmeiſter Navez ganz darin kenntlich, den man überhaupt faſt in allen Bildern ſeiner Schüler ſogleich erkennen kann. Fleiß und ſorgfältige Ausführung kann man zwar allen dieſen Schülern nicht abſprechen, allein dieß iſt doch nur erſt ein ſehr geringes Verdienſt, es iſt nur die erſte und unterſte Stufe der Vollkommenheit, der niedrigſte Grad von Anforderungen, es iſt nur etwas Mechaniſches, was jeder lernen kann. Das Höhere aber iſt Geſchmacksſache und Geſchmack läßt ſich nicht lernen, er iſt eine höhere Eingebung des Geiſtes und des Zartgefühls.

Die noch übrigen 10 bis 15 hiſtoriſchen Bilder faſſe ich etwas kürzer zuſammen, da ſie an Werth unter den andern ſtehen. — Die königliche Familie, von M. Goubeau (Nr. 18) iſt ſehr ſteif, bunt und modern: auf dem Throne ſitzen zwei Trophäen, die eine unterſtützt von der Weisheit und Gerechtigkeit, die andere getragen durch die Kraft und die Toleranz, welche letztere umgeben iſt von den Attributen aller Religionen. Dieſer Gedanke iſt ſchön und verdient rühmliche Erwähnung; möchten doch alle Belgier eben ſolche Gedanken denken und gedacht haben, dann wäre dieſe Revolution nicht ausgebrochen. An der einen Seite bemerkt man die Statue des Grafen Wilhelm des Stillen, und an der andern des Prinzen Moritz.

Adonis geht auf die Jagd und Venus ſucht vergebens, ihn zurückzuhalten. Von Fries in Mecheln (Nr. 16).

Die Verſuchung des heiligen Antonius, von P. van Schendel in Breda, einem ſonſt ſehr guten, verdienſtvollen Maler *) (81).

Der heil. Johannes, wie er in den heil. Schriften ſtudirt (101), und Galilei, wie er eben die Figur ſeines aſtronomiſchen Syſtems an einen Pfeiler ſeines Zimmers gezeichnet hat (102), beide von Th. Schaepkens in Maſtricht, Schüler von Herſent in Paris und früherhin von van Bree in Antwerpen, nicht zu verwechſeln mit dem Thiermaler A. L. T. Schaepkens in Antwerpen.

Ein Neugriede hat einen Muſelmann beſiegt und nimmt ihm die Fahne weg. Von Ph. Bron in Brüſſel (106). Er iſt auch Landſchafts- und Genremaler. Dieß Bild iſt hart und ſteif.

Eine Ruhe in Aegypten, von Stevaert dem Vater in Gent (113), erinnert an den Styl von Franz Albano.

Wilhelm Prinz von Oranien, mit dem Beinamen au cornet, verläßt ſeine Staaten, um Paris zu Hülfe zu eilen, das von den Saracenen bedroht wird. Von Groenia in Gent gemalt. (141).

Eine heilige Familie, von F. M. Tielemans in Aerſchot, vielleicht verwandt mit dem revolutionären und verbannten Gefährten des bekannten de Potter. (175).

Scenen aus der Ueberſchwemmung von Holland am 4. Februar 1825, von C. Coene dem Vater, in Brüſſel. Steif und theatraliſch, doch ſind die Bauern mehr Natur. In einem andern Bilde hat er Teniers gut nachgeahmt und faſt täuſchend zu erreichen gewußt. (178).

Die Verwüſtung der Stadt Maarden, einer Feſtung an der Süderſee bei Amſterdam, durch die Spanier um 1573; der Hufſchmiedt Wilhelm van den Eiken vertheidigt ſein Leben und das ſeiner Tochter, fällt aber als Opfer ſeines Muthes, indem er mit gezücktem Meſſer auf ſie los geht und ein ſpaniſcher Offizier ſchon in ſein Haus eindringt. Kleines, aber ziemlich gut gemaltes Bild von L. A. Wintcent im Haag (185).

Der Dichter Taſſo und die Prinzeſſin Eleonore von Eſte, nach Goethe, gemalt von Demoiſelle F. Somms in Antwerpen (212). Die Prinzeſſin in vollem Sammtkleide iſt gut dargeſtellt, aber Taſſo zu theatraliſch-modern, nicht der ideale Dichter, ſondern ein Schauſpieler.

*) Ein P. van Schendel iſt auch in Amſterdam und auch Hiſtorien- und Genremaler — vielleicht der nämliche?

Digitized by Google

Die Muse Euterpe, in Miniatur von Madame L. E. Neufville in Brüssel.

Die Ceremonie der Einweihung des Erzbischofs von Gent, von der Velde, in der Kirche St Bavo daselbst. In modernem Styl von P. van Hanselaer in Gent (243).

Die schöne Helena macht dem Paris Vorwürfe über sein Betragen. Von Joseph Meganck in Brüssel, Schüler von Paelinx (261).

Die Figur des berühmten Masaniello von Neapel. Von Eduard de Biefve, Schüler von Paelinx. In der Manier von Franz Frank, aber ebenfalls zu theatralisch (304). Dieser Masaniello trifft sonderbar zusammen mit der Stummen von Portici, einer Opernmusik, mit welcher der Ball der Revolution bekanntlich am 25. August eröffnet wurde.

Mirabeau's Aufnahme in die elysäischen Gefilde, Kreidezeichnung von Madame De Lebelin in Brüssel. Die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande, von derselben (335 und 347).

Camillus und Brennus, Federzeichnung von Madame Louyet in Brüssel.

Amor und Psyche, Oelgemälde von F. Veedeyden in Yssel (Yselles) sehr moderner Tapetenstyl, ächt französisch. Nur der Kopf des Amor ist gut, auch der Faltenwurf ist brav (377).

Vier Bilder von J. François (vielleicht verwandt mit obigem Ange François?) 1) Die Vaterlandsliebe und Selbstaufopferung des Römers Curtius. 2) Mütterliche Liebe, oder Latona mit ihren Zwillingskindern Apoll und Diana. 3) Die heil. Jungfrau, ihr Kind anbetend. 4) Die Versuchung des heil. Anton. (380 — 383) nicht ganz zu verwerfen.

Paris und die Nymphe Oenone auf dem Gebirge Ida. Von Henri Joseph Duwez, Schüler von Navez. O wie modern und elegant! auch das Colorit schlecht, doch die Zeichnung gut.

Die Prinzessin Begge und ihr Sohn Pipin empfangen den Segen des Papstes. Großes Bild von Riffard in der Manier von de Poorter. Das Atlas-Kleid erinnert an Terburg oder Metzu (410).

Liebeshändel des Flußgottes Meles und der jungen Nymphe Kritheis. Von C. E. Lamy in Brüssel, Schüler von Navez. Zeichnung gut, Gewänder gut, übrigens sehr französisch manierirt (141).

Von C. Lamy in Brüssel: ein Basrelief mit Faun und Bacchantin, nach einem antiken Basrelief. Ein anderes mit einem Hymen' — Amor als Sieger, von A. Wuttaert de Tergoe in Brügge (457).

Eine heilige Familie, Emaillemalerei, von H. Faber dem Sohn, recht zart ausgeführt (481). — Ausser Emaille waren auch Glasmalereien da, z. B. von Braflines, Künstler in Antwerpen und Glasgemälde von Dubois Morteleque in Tournay. Auch in Wachs, z. B. die Taufe und der Tod der Clorinde von Gratpanche in Brüssel (631). So wie auch Bleistift- und Sepiazeichnungen. —

Eine heil. Familie von A. Spitaels in Brüssel, Schüler von Navez (506). — Cephalus und Procris von D. Vincent in Brüssel, Schüler von Navez (507). Auch hier gilt wieder der alte Refrain: zu grell - bunt und zu modern - französisch.

Der letzte Tag von Ypsara, in Oel gemalt von Désiré Desoer in Brüssel, war eines der schlechtern dieser Abtheilung (515). — Eine heil. Jungfrau, von De Cower in Gent (571). — Die Abdankung oder Thronentsagung der Maria Stuart, von Echout in Brüssel der schon einige Schüler gebildet hat (577). Diese Königin war drei bis vier mal auf der Ausstellung, aber keine so schön, wie die von Hrn. T. Bataille in Brüssel mit schwarzer Kreide gezeichnet — in der That ein wunderschöner, englisch-süßer Kopf, griechische Nase, reizende große Augen, weinend und ernst (488). — Das dritte war: Maria Stuart auf dem Schloß Loch Leven, im Mondschein schwermüthig sinnend, von Demoiselle Adele Kindt, Schülerin von Navez, aber weniger gelungen als das vorige (253). — Das Almosen, von Julien Joos de Tedeerst in Brügge, Schüler von Navez. Moderne Figuren, aber mit markigtem und sattigem Pinsel gemalt; viel Routine, wenig Geist; viel technische Vollkommenheit, aber kein Geschmack. Das ist in wenigen Worten die kurze Charakteristik der Navezischen Schule. (Nr. 624). — Hagar in der Wüste, gestochen von E. Corr in Brüssel. — König Franz I. von Frankreich und Eleonore von Oestreich. Als Franz I. bei Pavia gefangen genommen war, wurde er nach Spanien gebracht, wo er unsehbar der Last seines Unglücks unterlegen seyn würde, wenn nicht Carl V., deutscher Kaiser, sein Loos dadurch gemildert hätte, daß er ihn durch Leonore verpflegen ließ. Mit Würde und Anmuth dargestellt von der Mademoiselle Adele Kindt in Brüssel, Portraitmalerin und Schülerin von Navez. Nicht ohne Spuren der mehrgedachten Mängel dieser Schule. (Nr. 656). Ausser dem Katalog noch später hinzugekommen waren folgende: Nr. 706 vermuthlich eine historische oder biblische Scene, nämlich ein alter Jude im Kerker mit der Wagschale neben einer fürstlichen oder vornehmen Person als Wächter. Gut gemalt. Ohne Namen. — Nr. 712 Abraham bei Isaaks Opfer, zu moderne Figuren, nicht würdig genug, etwas fade. — Nr. 715 ein Grieche bei der Leiche seines alten Vaters, neben dem türkischen mit Dolchen bewaffneten blutigen Mörder. Sehr ausdrucksvoll. — Nr. 718 türkische und griechischen Krieger, meist zu Pferde. —

Digitized by Google

Werfen wir ſchließlich, nach dieſer Betrachtung der Qualität der Gemälde, nun auch noch einen Rückblick auf das quantitative Verhältniß der heutigen niederländiſchen Schule, ſo finden wir nach einer flüchtigen Ueberſicht des Katalogs, daß bis zum 25. Auguſt gegen zweihundert Künſtler allein in Brüſſel wohnten, daß dieſe aus Brüſſel hundert ſechs und ſechzig Künſtler und Dilettanten Werke zur Ausſtellung lieferten, daß aus der großen Stadt Gent dagegen nur 39 Künſtler ihre Arbeiten eingeſandt hatten, aus dem ſonſt ſo kunſtfleiſſigen Antwerpen nur 29 lebende Künſtler ihre Gemälde ſchickten, aus Amſterdam 18 lebende Maler und Dilettanten, aus Mecheln 10, aus Brügge 9, aus dem Haag gleichfalls 9, aus Lüttich 7, aus Löwen ebenfalls 7, aus Ypern 5, aus Paris desgleichen 5, aus London gleichfalls 5, aus Rotterdam nur 3, aus Tournai 3, aus Courtrai 3 und aus Rom auch nur 3, aus Dortrecht 4, aus Maſtricht 3, Nimwegen 2, Nevele 2, Verviers 2, aus Hilverſum 2, Mörnmonde 2, aus Alh 2, und aus allen folgenden Städten nur jede 1: Aloſt, Aerſchot, Breda, Groningen, Delft, Leuwarden, Lierre, Merxem, Middelharnis, München in Baiern, Namur, Regelsfürſt, St. Nicolas, Philippeville, Tilbourg, Wetteren, Yſſel, Zwynarde und das durch die Nähe von Brüſſel ſo bekannt gewordene Städtchen Wilvorde, wo der Prinz von Oranien noch erſt vor Kurzem ſein Hauptquartier hatte. Auffallend iſt es, daß einige ſo nahe liegende und bedeutende Städte gar nichts eingeſandt hatten, als Haarlem, Leyden, Utrecht, Harlingen, Francker, Arnheim, Deventer, Amersfort, Aachen, Cöln, Lille, Oſtende, Mons oder Bergen und andere. Daß aus dem großen und ſo nahen Rotterdam nur 3 Künſtler etwas ſchickten, iſt auch auffallend wenig und zeigt, daß dieſe Stadt ſich faſt nur mit Handel beſchäftigt. Seit dem Jahr 1820 beſteht in Brüſſel die königliche Geſellſchaft der ſchönen Künſte, la Société royale pour l'encouragement des beaux arts. Unter den wirklichen Mitgliedern derſelben (membres Souscripteurs) war auch ſogar der berüchtigte Rebell von Brüſſel, Ducpetiaux, der in allen Zeitungen figurirt, ferner der eben ſo bekannte Agent der Rebellen, Sylvain van de Weyer, der als Abgeſandter nach London ging, ſo auch Herr T'Serclas de Kessel, welcher wahrſcheinlich mit dem berüchtigten Rebellenanführer und Eroberer von Antwerpen eine und dieſelbe Perſon iſt. Aus der Famile des Herzogs von Urſel waren auch mehrere Perſonen Mitglieder dieſes Kunſtvereins, ſo wie auch der Baron de Secus, der Banquier Rothahn in Amſterdam, zwei Grafen Robiano, Baron van der Linden d'Hoogvorſt u. a., lauter bekannte Namen.

J.

Farbe und Wort.

In der Malerei iſt natürlich die Kritik der Farbe das Wichtigſte, wie in der Muſik die des Tones und in der Sprach- und Denkwiſſenſchaft die des Wortes. Wie die feinſte Unterſcheidung der Worte, als Denkzeichen, den Denker, das zarteſte Empfinden der Töne den Muſiker bilden hilft, ſo das ſchärfſte Wahrnehmen der Farbe — den Maler.

Aber wohin ein reiner, wohlorganiſirter, offener Sinn im Ganzen und bei den Hauptverſchiedenheiten ſchnell und richtig führt, daran hat doch der Künſtler, wenn von leiſern Abſtufungen und Uebergängen die Frage iſt, ſein Lebelang zu lernen, zu prüfen und zu vergleichen, und kein Tag des Fortſchreitens iſt, der ihn nicht früherer Irrthümer überführt und neue, noch nicht beobachtete und gefühlte Unterſchiede lehrt.

Er darf nur mit mehr Zuverſicht als Einſicht ſagen: der Gegenſtand A ſieht blau ꝛc., und ich nehme hier auf meine Palette auch blau ꝛc., ſo iſt meiſtens ſchon ein ſiebenfacher Irrthum begangen.

Ein vergleichender Hinüberblick auf die Muſik, aus welcher namentlich auch die Malerei ſo manche Benennungen entlehnt, verſchafft dem Sinne dieſer Behauptung leichtern Eingang.

Ein Zögling der Tonkunſt ſieht die Note A und ſagt: jetzt ſinge ich A; — er ſingt aber As; — oder er ſingt A, aber zu hoch, zu tief, wankend, ab- oder aufſchwebend; oder, in Verbindung gedacht, ſtark ſtatt ſanft, gekoſten ſtatt getragen, abnehmend ſtatt wachſend, kalt ſtatt gefühlvoll u. ſ. w.

Fruchtbarer noch möchte die Vergleichung der Farbe mit dem Worte ſeyn.

Dem Wortlaute könnte man das Pigment vergleichen, ſo wie die reine Ausſprache und das Vermögen des richtigen Leſens der Kenntniß der Pigmente, ein wichtiges Capitel der Malerkunſt, deren höchſte Virtuoſitäten an ſchlechten Pigmenten zu Grunde gehen, wie das ſinn- und empfindungsvollſte Gedicht an einer unrichtigen und ſchlechten Ausſprache. Die Aquarell-Paſtell-Fresko-Oel-Wachs-Glas- und übrige Schmelzmuſiviſche ꝛc. Malerei ſind verſchiedene Sprachen, die ihren Wortſchatz aus dem thieriſchen und vegetabiliſchen Saft der Erdfarben und Metallkalken nehmen.

Die optiſche Farbe, der ſpezifiſche Eindruck auf den Sinn iſt in der Sphäre der Kunſt das, was in der Sprache die Bedeutung des Wortes iſt, das Bild in der Welt der Anſchauung, welches durch das Wort bezeichnet wird, der Sinn des Wortlautes, der geiſtige Inhalt der körperlichen Klänge und im höchſten Ausdruck könnten wir die Farben den Begriffen vergleichen.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

N°. 41.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 24. Mai 1831.

Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen.

(Beschluß von Nr. 21.)

Die Ägyptische Sammlung.

Ich werde von Ihnen erinnert, daß meine Nachrichten über Kunst und Kunstsachen in Berlin mehreres übergehen, z. B. die Sammlung von Münzen, geschnittenen Steinen und ägyptischen Alterthümern.

Von den Münzen habe ich, da ihre Sammlung nicht hervorragend ist, keine nähere Notiz genommen, die Sammlung geschnittener Steine aber noch in ihrem alten Lokale mit dem erfahrenen Vorsteher durchgesehen und mich gefreut in dem Stosch'schen Vorrathe die durch langen Ruhm seit Winckelmann bekannten Stücke nun auch im Original, neben ihnen auch aus anderem, zum Theil älterem, zum Theil späterem Brandenburger Erwerb, mehrere Werke von Auszeichnung zu sehen. Ungegründet ist das Gerücht, daß aus der Stosch'schen Sammlung Manches durch Veruntreuung unter einer früheren Aufsicht abhanden gekommen sey. Wir dürfen erwarten, nach Versetzung dieser kostbaren Vorräthe in ihr neues Lokal, sie in der allgemeinen Katalogirung des Museums begriffen und dadurch noch nutzbarer gemacht zu sehen. Sehr erwünscht sind dem Liebhaber die eben so genannten als billigen Gypsabdrücke derselben, welche der akademische Former Winckler besorgt hat, und im Ganzen oder Einzelnen verkauft.

Die ägyptischen Sammlungen mußte man, weil der Raum im Museum für sie nicht ausreichte, getrennt halten. Sie sind nicht weit vom Museum in dem Garten von Monbijou aufgestellt und nehmen den untern Saal eines geräumigen Pavillons in ihm ein. Eintretend hat man von der Sammlung, welche nach ihrem Hauptinhalte in zwei Theile geschieden, zur Rechten den Vorrath des Hrn. Passalacqua, zur Linken den des Hrn. Grafen von Minutoli, mit welchem der alte Brandenburger Besitz, desgleichen was der Hr. Graf von Sack geschenkt hat, und was aus der Bartholdyschen Sammlung stammt, ist vereinigt worden. Da zu beiden Seiten sich Kunstgegenstände aus allen Gattungen der ägyptischen Archäologie finden, auch sehr Vieles in gleichen oder ähnlichen Exemplaren sich wiederholt, so sind eigentlich hier zwei ägyptische Museen unter einem Dache vereinigt, von denen jedes für sich reich und des Beachtens würdig ist. Anordnung, Aufstellung und Bezeichnung der sämmtlichen Gegenstände ist (abgerechnet, daß der Raum Beschränkung und oft Häufung gebot) vortrefflich und meisterhaft, und die genauen und sehr belehrenden Etiketten an den einzelnen Gegenständen oder Klassen der Gegenstände ersetzen wenigstens zum Theil den Mangel eines gedruckten Kataloges, den für die Passalacqua'sche Sammlung der im Jahre 1826 gedruckte, wegen seiner auf die frühere Aufstellung und Lokalität berechneten und dadurch unbequemen Anordnung nur zum Theil aufhebt; doch gibt es diesem einen bleibenden Werth, daß er ausführliche Nachrichten von der Entdeckung des priesterlichen Grabes in der Nekropolis von Theben, Beobachtungen in den Gräbern und über die Gräber, und eine Sammlung von wissenschaftlichen Abhandlungen Pariser Gelehrten über den naturhistorischen, technologischen, archäologischen Inhalt der Sammlung enthält. *)

Den Schmuck der Passalacqua'schen Sammlung bildet außer einer Reihe vortrefflich erhaltener Stelen und Weihtafeln von weißem Kalkstein und Sarkophagen, der Inhalt jenes Grabes, das er, wie bekannt im Jahre 1825

*) Der besondere Titel faßt dieselben so zusammen: Par Messieurs Brongniart pour la mineralogie, Kunth pour la botanique, Geoffroy Saint-Hilaire et Latreille, pour la zoologie; Vaugublin, Darcet et Le Baillif pour le chimie, Jomard, Mérimée et Brongniart sur différens instruments et produits de l'art et de l'industrie des Egyptiens; Letronne et Reinaud, sur des manuscrits et des inscriptions grecs et arabes, de Varneuil et Delot, sur les momies et les embaumements; Champollion-Figeac pour l'Archéologie et la chronologie. Es sind großentheils kurze aber genaue Notizen über die genannten Gegenstände, zu denen die Sammlung Gelegenheit gegeben hatte.

Digitized by Google

in der Nekropolis von Theben unberührt und mit seinem ganzen Inhalte gefunden hat. Die drei hölzernen Särge, welche, in einander geschachtelt, den mittlern Raum einnahmen, gehören zwar nicht zu den merkwürdigeren der Sammlung, und die Mumien, welche darin waren, hat Passalacqua aufgewickelt und zerstückelt; aber sie waren mit allerlei merkwürdigen Geräthschaften umstellt. Vier Vasen, zwei Priesterstäbe, der Schädel und andere Knochen eines bei der Beerdigung geopferten Stieres, die Opferstaden in irdenen Geschirren auf Spkomortellern umgaben den Sarg, dazu zwei kleine Frauen, etwa zwei Spannen hoch, aus Spkomor, offenbar aus der Familie des Verstorbenen, die dem Beschauer zur Rechten mit einer Wanne auf dem Haupte und einem Kruge in der rechten Hand, die zur linken Seite, der andern ähnlich, doch mit saltigem Kleide, beide an der Stirne offenbar absichtlich beschmutzt und dadurch als Leidtragende bezeichnet. Besonders merkwürdig aber sind die Abbildungen von zwei Nilschiffen, zu beiden Seiten mit voller Ausrüstung der Geräthe und der Bemannung, das eine mit der Mumie, welche von einem Leidtragenden am Kopfe gehalten wird, während vor dem gebundenen Opferthiere, dessen Haupt und Rücken in das Grab kommen sollten, der Schlächter steht; das andere, welches die Leidtragenden heimzuführen scheint, mit 16 Matrosen und dem Steuermann, alle von röthlicher Farbe, und einige mit Wäsche beschäftigte Frauen von gelblichter. Die priesterlichen Krummstäbe, so wie die hohenpriesterlichen Symbole auf den Papyrusrollen der Mumie lassen Herrn Passalacqua vermuthen, das Grab eines Hohenpriesters entdeckt zu haben. Wie dem auch sey, die Entdeckung hat großen Werth, nicht durch irgend eine Kunst der Gegenstände, denn Alles nimmt sich vollkommen wie ein Nürnberger Kram aus, Puppen, Schiffe und Geräthe, und hat sich auch in der Farbe ganz sauber erhalten, wohl aber der Anschaulichkeit wegen, mit der es uralte Sitten und Gebräuche uns gleichsam vorzaubert und den Nachrichten über ägyptische Alterthümer zur Ergänzung oder Bestätigung dient.

Dasselbe gilt auch von der außerordentlich zahlreichen und mannichfaltigen Sammlung aller möglichen Geräthschaften für das häusliche Leben und seine Geschäfte, und die Vorräthe des Hauswesens in Küche und Keller, die sich hier beisammenfinden: Geräthe für Ackerbau und Fischfang, für Weberei und Schneiderei, für Medicin und Pharmacie, für diese eine kleine Hausapotheke, bestehend aus einem Kästchen mit sechs Büchsen, das in einem zierlichen Behälter und mit ihm in einem kleinen Koffer eingeschlossen gewesen ist; dann Waffen, Bogen, Pfeile, Lanzen, Tischgeräthe, darunter Messer, Löffel mit menschlichen Figuren als Stielen, Geräthe der Kalligraphie und Malerei, darunter Pinsel, Palette und ein Kasten mit sechs Farbenmuscheln, musikalische Instrumente zum Theil mit Saiten; dazu eine große Fülle von Gegenständen des Schmucks, bronzene Spiegel mit Götterbildern, Nadeln, Halsketten, Ohrenringe und Fingerringe, Armbänder, die Schmuckgeräthe großen Theils aus Gold und edlen Steinen, nicht ohne die Kämme und selbst das Schminktäfelchen, die Augen zu färben, aber auch mit Schlüsseln, Rocken, Spindel, Hechel für die Geschäfte der Hausfrau, ferner Siegel, Würfel und anderes Spielzeug — Alles in der größten Verschiedenartigkeit und großen Theils mit Feinheit und Geschmack gearbeitet. Dazu kommen viele Getreidearten und Garten-Sämereien, Datteln, Nüsse und andere Früchte in zierlich geflochtenen Henkelkörbchen und irdenen Schalen, das Ganze des Lebens der Aegyptier, und seine Bedürfnisse, Freuden, Ergötzlichkeiten und Leiden durch diese reiche Fülle des Hausrathes mit ungemeiner Lebhaftigkeit vor Augen stellend, so daß man glaubt, diesem seltsamen Volke, das uns wie seine Leiber, so auch seine Lebensart in Mumien überliefert hat, in alle Theile seiner Wirthschaft hineinsehen zu können.

Ich habe diese Gegenstände etwas im Einzelnen erwähnt, weil sie das Unterscheidende der Sammlung bilden, keineswegs das allein Merkwürdige; im Gegentheil wetteifern mit ihnen an Merkwürdigkeit die Gegenstände des Cultus, die Bilder der Götter und heiligen Thiere in Bronze, Stein, Emaille, die Papyrusrollen, besonders jene vortrefflich gemalte mit dem Todtengerichte und der Psychostasis aus der Nekropolis von Theben, und die außerordentlich reiche Sammlung von Mumien aus allen Gattungen des Thierreiches, Ibis, Sperber, Adler und andere Vögel, Fische und Krokodile, Affen, Mäuse, Widder. Sogar die Mumie einer menschlichen Mißgeburt, gewiß die größte Seltenheit dieser Art ist hier zu sehen. *)

Die minutiöse Sammlung wetteifert in vielen Theilen mit diesem Reichthum an häuslichen Merkwürdigkeiten und Götteridolen der Passalacqua'schen und geht ihr an Schönheit der Sarkophage und Mumien voran. Merkwürdig, auch durch seine Gestalt, ist der große mit hervorragenden vier Ecksäulen, und von den Mumien sind zwei, die eine in einem blauen Netze, die andere mit den goldenen Figuren der vier Nothhelfer und

*) Als solche von Hrn. Geoffroy Saint-Hilaire erkannt, der sie S. 230 beschreibt. Sie war in einem Affengrabe gefunden und von Hrn. Passalacqua für einen Kynokephalos gehalten worden. Hr. G. H. rechnet sie zu den Anenkephalen und bemerkt, daß sie ohne Gedirn und Rückenmark ist, und die dem ganzliche Structur der Knochen und Glieder hat, wodurch sie zu den Affen herabgedrückt wird, in deren Gesellschaft sie gefunden wurde.

Digitized by Google

dem in goldene Flügel gefaßten blauen Scarabäus auf der Brust, vielleicht die schönsten, welche bis jetzo gefunden worden.

Die Stücke der Bartholdy'schen Sammlung sind sämmtlich gewählt, besonders die Gläsersammlung merkwürdig, auch gereichen diesem Theile zwei große, katzenköpfige Isisbilder von grauem Granit, ein Geschenk des Hrn. Grafen von Sack zur besondern Zierde, und faßt man Alles zusammen, so ist auch der Vorrath von ägyptischen Alterthümer vollkommen geeignet, um das Studium der Archäologie jenes merkwürdigen Urvolkes, so weit es von solchen Sammlungen abhängt, hier in allen Theilen möglich zu machen und zu begründen.

Mir aber wird es erfreulich seyn, wenn meine Briefe beigetragen haben, Ihnen Berlin, das schon lange als der Hauptsitz der deutschen Intelligenz und Bildung gegolten hat, auch von Seite der Kunst, der ihr gewidmeten Sammlungen und Anstalten und ihre Leistungen in dem Lichte seines Ruhms zu zeigen, und dazu beizutragen, daß es als das, was es unter seinem guten und weisen Könige geworden ist, auch bei Ihnen anerkannt werde, als diejenige deutsche Stadt, welche mit allen übrigen an Bildung auf allen ihren Stufen, Wegen und Erfolgen theils wetteifert, theils auch ihnen unbestreitbar vorangeht. Fr. Th.

Aus England.

1.

Obgleich man von dem größern Theile vorzüglicher Gemälde englischer Meister gute Stiche hat, wodurch der Ausländer in den Stand gesezt wird, sich einen allgemeinen Begriff von dem Charakter derselben zu bilden; so sind diese Stiche doch in der Regel so theuer und deren Habhaftwerdung ist mit so vielen Schwierigkeiten verbunden, daß man ein Unternehmen, wie das hier anzuzeigende, höchst willkommen nennen muß. Ein eben so talentvoller als gewandter Künstler, Lane, hat angefangen lithographische Nachahmungen von Gemälden neuerer englischer Künstler herauszugeben, welche so trefflich gearbeitet und so wohlfeil sind, daß ihre Verbreitung auf dem festen Lande wünschenswerth und leicht ausführbar ist. Wenn wir nicht irren, beabsichtigt Lane hier und dort, den Geschmack des englischen Publikums fein zu bespötteln, indem er ein oder das andere Blatt einmischt, das nicht sowohl den Ansprüchen der Kunst als den Anforderungen oder Liebhaberei seiner zuweilen wunderlichen Landsleute entspricht; vielleicht wollte er sich durch diese wohl auch die Mittel sichern, Werke höheren Werthes in ausgedehntere Kreise der Gesellschaft einzuführen. Wie dem auch sey, im Allgemeinen hat er mit Einsicht und Geschmack gewählt. Wir wollen einige Blätter näher beschauen.

Eine Dame, lesend, nach einem Gemälde von Th. Lawrence. Wir haben Gelegenheit gehabt, das Original zu sehen und die Einfachheit der Draperie, das Geschmackvolle und die Leichtigkeit und die Anmuth der Begleitung zu bewundern: das Gesicht ist reizend, der Kopf entzückend gehalten, die sanft gehobene Brust voll züchtigen Liebreizes. Lane's Copie gibt den ganzen Zauber des Originals mit einer Zartheit und Wärme wieder, die nur den Farbenglanz von Th. Lawrence's Pinsel vermissen läßt. — Don Quijote und Sancho Pansa, Studien von Leslie. Bekanntlich ist der herbe, starke, dunkle Ton der Färbung vorherrschend in den Arbeiten dieses Künstlers; diese Eigenthümlichkeit hat Lane mit vielem Geschick hervorzuheben gewußt; Don Quijote ist besonders mit Fleiß und Liebe behandelt, der Diener weniger. — Signora Ronzi in der Rolle der Fatima, von Chalon; die Zierlichkeit der ganzen Erscheinung, der Ausdruck, die Haltung, das Costüm sind vollkommen reproducirt. Zartheit und Kraft sind hier wunderbar verschmolzen; wenn man dieses Blatt mit dem nach Lawrence gearbeiteten und dem Don Quijote nach Leslie zusammen hält, gewahrt man recht die Vielseitigkeit des Talents unseres Lithographen und die Kunst, mit welcher er sich jedem Tone anzuschmiegen vermag. — Wilkie's Kirchspiel-Büttel ist oft copirt worden; wir sehen auf einem der Lane'schen Blätter den Knaben mit dem Affen; der leztere ist meisterhaft wiedergegeben, der Knabe ist gleichfalls gut, nur ist das Gesicht gänzlich verunglückt. — Liebe, Eifersucht, Rache und Verzweiflung nach Stephanoff. Stephanoff's Pinsel ist für die Darstellung sanfter Triebe geschaffen; das Zarte, Weiche, Anmuthige, Hingebende weiß er wahr und schön auszudrücken, wie unter andern das holde weibliche Wesen in seinem Gemälde, „Inconstant" genannt, hinreichend darthut; das Gräßliche, Schauerliche gelingt ihm nicht; so ist die Verzweiflung hier in der That verzweifelt dargestellt: der Verzweifelte stürzt sich von einem Felsen in die schaurige Tiefe und faisant chemin sticht er sich ganz unnöthiger Weise mit der einen Hand auch noch einen Dolch in die Brust, wobei der staunende Zuschauer sich nur wundert, daß die andere Hand nicht mit einer Pistole bewaffnet ist, um sie gegen das Gehirn abzudrücken. Lane's Copie ist eben so wahr als charakteristisch.

Möge Lane's Unternehmen auch in Deutschland Unterstützung finden. (Die Fortsetzung folgt.)

Farbe und Wort.

(Fortsetzung.)

Wie aber manchen Menschen gewisse Begriffe fehlen, so gibt es Augen, die gewisse Farben nicht sehen. —

Digitized by Google

Gallenkranke sehen alles gelb. Wie manche Menschen sich die einseitigsten Begriffe von der Welt machen, wie die Ansichten über Hauptinteressen der Menschheit sich oft ganz entgegengesetzt sind, so daß die heftigsten Streite darüber entstehen, was Bestimmung des Menschen, Pflicht, Tugend, geordnetes Daseyn, Freiheit, Recht, Gehorsam ꝛc. seyen, und diesen Begriffen nach Zeit, Umständen und Stellung des Redenden der verschiedenste Sinn unterlegt wird; so sehen wir auch die Maler ihre Farben bei denselben Objekten aufs verschiedenste anwenden, so daß in ihren Gemälden Himmel, Erde und Meer, Flüsse und Wolken, Felsen und Wald, Gesträuche und Wiesen — hier blau dort grün, hier braun dort gelb ꝛc. colorirt sind.

Wenn aber hiebei der Mißgriff leicht in die Augen fällt, weil, wie in der Begriffswelt das Menschenverhältniß, so in der Natur die optische Erscheinung zur Vergleichung bereit steht, so ist derselbe schon schwerer nachzuweisen, wenn in der Gedankenwelt die Modifikation der Begriffe, die Erweiterung, Einschränkung, der Uebergang, die Relation derselben zu einander, und in der Malerei die Nüancirung der Farben, die Verschwebung der Töne in einander, die chromatische Tonleiter zur Sprache und Anwendung kommt. Blau, Roth, Gelb, das kennt im Allgemeinen Jeder, auch noch Violet, Orange, Grün. Aber „zu blau," „zu roth," „zu grün," — darüber erwächst Streit, so wie über die unzähligen Mittelstufen der Haupt- und Zwischenfarben. Wie nun manche Sprechende in starren Begriffen befangen sind und in einer lebenden, bewegten, raßlos thätigen und sich entwickelnden Welt voller Relativitäten alles Vorkommende mit dem pedantischen Absolutismus ihrer Schulweisheit entscheiden wollen, so gibt es Künstler, die ohne Sinn für die unendlichen leisen Unterschiede der Farbentöne Alles mit schreienden ganzen Farben malen, oder bei Anwendung von Mitteltinten ganz verkehrt zu Werke gehen.

Wir sind aber bis jetzt immer noch in einem Allgemeinen der Wort- und Farbensprache. In der Welt ist aber das Besondere das Wichtigere, und keine allgemeine Begriffe und Aussprüche vermögen dieses ganz genügend zu bestimmen, keine Theorie paßt auf lebendige Institute und Wesen so, daß sie sich decken.

So will nun auch die Farbe der Naturdinge, ihre unendliche Verschiedenheit, nach Klassen, Geschlechtern und Arten, das Reich der Gebilde, als optischer Bilder, in der Wirklichkeit studirt seyn.

Wer immer im Allgemeinen, theoretisch, und von Ideen spräche, dem würde man sagen: es ist von wirklichen Verhältnissen des praktischen Lebens die Rede, von bestehenden Sphären und Instituten.

So muß nun auch der Maler leibliches Leben malen; er muß in der Landschaft die unterschiedenen Naturerscheinungen in ihrer Färbung so auffassen, daß schon im ersten Entwurf und Auftrag die treue Natur durchblickt; im historischen Fach ist das Colorit, also Localität; perspektivische Architektonik, Draperie und Incarnat, was ihn stets beschäftigt, ein Feld der größten Mißgriffe, Unterlassung und Uebertreibung, so wie der herrlichsten Siege. Insbesondere ist der Fleischton ein Concretes von den tiefsten Geheimnissen, und wie in der Gedankenwelt eben von Seele, Geist, Gedanken und Leben selbst die verschiedensten Ansichten herrschen, und man noch auf den Philosophen wartet, der das letzte Wort darüber auszusprechen wüßte, so ist es in der Farben-Welt die Mischung und Behandlung derselben zur Darstellung des menschlichen Leibes, die auf der sorgsamsten Beobachtung, auf unausgesetzten Versuchen, auf dem höchsten Zartgefühl in der Anwendung, auf Genialität des Blickes beruht, so daß wir auch noch dem neuen Tizian entgegen sehen, in dessen Gebilden wir das wahre Fleisch wieder erkennen.

Diese Mannichfaltigkeit der Gebilde, als concreter Eigenthümlichkeiten in Beziehung auf das Studium des Colorits hängt aber doch noch immer etwas Allgemeines an; und, wie es gebildete Menschen gibt, die in die natürlichen und menschlichen Dinge im Allgemeinen mit richtigem Sinne hineinsehen, darüber weise, wohlgemeint zu reden wissen, denen aber doch in vorkommenden wirklichen Fällen das abgeht, was man „Takt" nennt, das richtige Erfassen des Persönlichen und Sächlichen, das scharfe Wahrnehmen des Moments, oder, nach der sprichwörtlichen Redensart, das Treffen des Nagels auf den Kopf; in Ansicht, Urtheil, Rath und That im individuellen Falle; — so gibt es auch, und nicht wenige Maler; denen der Sinn für das fehlt, was wir Individualisirung des Colorits nennen wollen, für die Harmonie, Lebendigkeit und Wahrheit der Färbung, wodurch uns das Gemälde als lebende Natur anspricht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Italien.

La Scienza del Bello. Palermo 1830. 1 Vol. 8. p. XLVI und 160.

Opere di G. G. Winckelmann. Prima edizione italiana completa. Prato, Fratelli Giachetti. 1830. 8. Bis jetzt 5 Theile und 16 Lieferungen der Kupfer in Folio.

Etrusco Museo Chiusino, dai suoi Professori pubblicato con aggiunta di alcuni ragionamenti del Prof. Domenico Valeriani, e con brevi espozioni del cav. francesco Inghirami. Firenze 1831. Poligrafia fiesolana. Fasc. 1 — 4.

Digitized by Google

N°. 42.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 26. Mai 1831.

Lithographie.

1) **Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek, herausgegeben von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München.** 1stes Heft, 4 Bl. gr. Fol.

2) **Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der herzoglich Leuchtenbergischen Gallerie, herausgegeben von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München 1stes Heft. 4 Blätter. gr. Fol.**

Der Gang, den die deutsche Lithographie genommen hat, unterscheidet sich wesentlich von dem der französischen und englischen. Während in Paris und London schnell das Technische der Zeichnung und des Druckes zu einer Vollendung gedieh, hinter welcher die deutschen Bestrebungen dieser Art auffallend zurückblieben, wurden doch die verschiedenen lithographischen Manieren meist nur zu fliegenden Blätter angewandt, die als flüchtige Erzeugnisse des Tages auf keinen reellen und höhern Kunstwerth berechnet waren. Die Franzosen und Engländer haben trotz ihrer Geschicklichkeit in der Kreide- und Federzeichnung auf Stein, doch verhältnißmäßig sehr wenig große, durch vollendete Ausführung wie durch höheren Kunstwerth ausgezeichnete Lithographien geliefert; einige historische Gemälde neuerer Meister ausgenommen, bestehen ihre ausgeführten Blätter in Kreidemanier meistens in Porträts, in denen sie allerdings eine große Zartheit und Virtuosität der Behandlung erreicht haben. Dagegen erschienen unzählbare Genrestücke, landschaftliche und architektonische Sachen, mitunter mit Geist und Geschick, aber selten mit besonderer Gründlichkeit behandelt; unzählbare Skizzen, zum Theil von ausgezeichneten Künstlern selbst auf Stein gezeichnet, woraus den Liebhabern von Handzeichnungen ein wahrer Vortheil erwuchs; endlich eine Unzahl flüchtig hingeworfener Tagesscenen, Karikaturen u. s. w. die eben so schnell als sie erschienen, auch vergessen waren. Die üble Folgen dieser oberflächlichen Anwendung der lithographischen Kunst sind schon jetzt in den meisten Pariser und Londoner Erzeugnissen sichtbar. Trotz der Reinheit, Klarheit und Kraft der Ausführung, trotz der Zartheit und Vollendung des Druckes ermüdet uns darin Monotonie der Behandlung und Einförmigkeit der Manier, und einige deutsche Lithographen thun sehr Unrecht, wenn sie, ausser der technischen Praktik auch diese manierierten Contraposte zarter und kräftiger Töne, diese willkührliche, bald skizzenhafte, bald tapetenartige Andeutung der Stoffe jeder Art, sich zum Vorbild nehmen.

Die besseren deutschen Lithographen, sind dagegen der Richtung treu geblieben, welche die Lithographie unter uns schon von Anfang an genommen hatte. Sie haben die Kreidezeichnung mehr auf Nachbildung vorzüglicher Gemälde älterer Meister angewandt, wozu sie wegen der freien Behandlung und der Möglichkeit, farbige Abstufungen anzudeuten, vorzüglich geschikt ist. Dieß Bestreben war zwar minder schöpferisch, aber für die Ausbildung der Lithographie als Kunst ernster und gründlicher; die Lithographie blieb hier nicht mehr bloß Zeichnung, Skizze, Entwurf, sie behauptete sich als Zweig der Malerei, wie der Kupferstich. Dem Lithographen war nicht gestattet, sich einer und derselben Manier in allem was er zeichnete, zu bedienen, mit demselben Zuge der Hand das Verschiedenste zu behandeln; er mußte sich dem Charakter seines Originals zu nähern und dessen Eigenthümlichkeit auf den mannichfaltigsten Wegen zu erreichen suchen. Daher war vorauszusehen, daß die Deutschen, sobald sie in Besitz derselben technischen Mittel und Fertigkeiten seyn würden, die den Franzosen und Engländern früher als ihnen zu Gebote gestanden hatten, auch auf eine sicher gegründete und den schwierigsten Unternehmungen gewachsene Kunstübung in diesem Fache würden zählen können. Das Boisserée'sche Werk hat diese Erwartung in den seit den letzten Jahren erschienenen Lieferungen durch eine Reihe von Blättern gerechtfertigt, die nicht blos die Eigenthümlichkeiten der

Digitized by Google

verschiedensten altdeutschen und altniederländischen Maler aufs treueste wiedergeben, sondern auch in Hinsicht auf Zartheit und Vollendung der Zeichnung, Klarheit und Kraft des Drucks den besten französischen und englischen Lithographien, (die, wohl zu bemerken, fast niemals in so großem Formate sind), nicht nachstehen, an Gründlichkeit und Fleiß der Behandlung aber sie weit übertreffen.

Als weitere Belege unserer Behauptung können die beiden vorliegenden Hefte dienen, Anfänge großer Unternehmungen, die, so fortgeführt, sich den Beifall des Publikums erwerben werden. Das erste ist eine Fortsetzung des zuletzt von Piloty, Flachenecker und Selb herausgegebenen Münchener Galleriewerks. Obgleich eine große Anzahl von Bildern in den älteren Heften schon bekannt gemacht ist, so bietet doch die neue Auswahl aus der seitdem so ansehnlich vermehrten königl. baierischen Gallerie, die in der Pinakothek aufgestellt werden wird, noch den reichsten und würdigsten Stoff dar, an welchem ausgezeichnete Künstler Talent und Geschicklichkeit bewähren können. Die vier Blätter, welche das erste Heft enthält sind von Flachenecker, Leiter, Hohe und Piloty gearbeitet. Der erstere hat das Bildniß des Herzogs Wilhelm Wolfgang von Neuburg und seiner großen Dogge, nach dem lebensgroßen Gemälde von Van Dyck in der Münchener Gallerie geliefert, ein prachtvolles Blatt, das zu den gelungensten lithographischen Nachbildungen von Gemälden gehört. Der Charakter des van Dyck, das Weiche und Verfließende seiner Umrisse, das körperlich Hervortretende der Formen, das Naturgemäße der Stoffe, die wirkungsvolle Harmonie des Tones, sind auf bewundernswürdige Art nachgeahmt. Der Druck, von Selb besorgt, ist von der größten Klarheit, Kraft und Frische und gibt den besten Blättern der englischen und französischen Pressen nichts nach. Das gröbere Korn, welches der Künstler für seine lithographische Behandlung gewählt hat, ist für ein Blatt von so großem Umfang geeigneter als das feinere der Franzosen und Engländer. — Nicht minder dem Originale treu, fleißig, harmonisch und kräftig gearbeitet ist das Tischgebet der Spinnerin nach Gerh. Dow lithographirt von R. Leiter. Das feinere Korn ist hier dem kleinern, zartausgeführten Originale angemessen und der Druck ist eben so klar und kräftig wie bei dem vorigen. Dadurch ist die Wirkung des Sonnenlichts, welches durch das kleine gewölbte Fenster in die dunkle Stube fällt, und das gedeckte Tischchen, den schlafenden Hund und einige Geräthe erleuchtet, mit großer Wahrheit ausgedrückt. — Hr. Hohe hat die Falkenbeize nach Philipp Wouwermanns geliefert. Ueberaus charakteristisch und mit ungemeiner Zartheit der Behandlung nachgebildet ist die duftige Morgenlandschaft mit den hochaufgethürmten Wolken wie Wouwermanns sie so vortrefflich malte; der Schimmel, dessen Reiter abgestiegen ist, und hinter ihm eine Bauerndirne liebkost, hebt sich glänzend aus der Mitte des Bildes hervor; in Figuren, Gebüschen und Gewändern erkennt man den markigen, freien und dennoch feinen und fleißigen Pinsel des Meisters, so wie das ganze Blatt die gewöhnliche glänzende Harmonie seiner Gemälde zeigt. — Nicht eben so wie die drei vorhergehenden befriedigt uns das vierte Blatt, die Madonna mit dem Kind und kleinen Johannes nach Anton van Dyck lithographirt von Piloty. Zwar ist in der Zeichnung der Formen der Charakter des Originals sehr gut wiedergegeben, aber es fehlt die malerische Vollendung, welche die Lithographie der Behandlung des Gemäldes ähnlich macht. Es ist nicht die Haltung und Wirkung an der man den Meister erkennt, und die Ausführung der Theile hat zu viel Zeichnungsmanier. Deßhalb steht dieses Blatt auch an Klarheit, Kraft und Harmonie den übrigen nach. In einer Sammlung von so vollendeter Ausführung wie diese muß der einzelne Künstler billig auf die Freiheit verzichten, irgend einmal eine willkührliche, wenn auch geistreiche, Behandlungsweise statt der vom Original unmittelbar geforderten anzuwenden.

Nr. 2 ist ein völlig neues Unternehmen, das sich aber in Format und Ausführung an das vorhergehende anschließt. Die Gallerie der Herzogin von Leuchtenberg enthält eine Auswahl schöner Italiäner, Spanier und Niederländer, dabei eine nicht geringe Zahl interessanter Werke von deutschen, französischen und italiänischen Künstlern unserer Zeit, welche niemals bekannt gemacht worden sind. Den Liebhabern wird also hier ein ganz neuer Genuß dargeboten. Die erste Lieferung eröffnet eine Madonna mit dem Kind nach Murillo, lithographirt von Hanfstängel, ein Lieblingsbild aller, welche die Leuchtenberg'sche Gallerie besuchen. Der Lithograph hat den wunderlieblichen Ausdruck des Madonnenkopfes, der bei sehr porträtartigen Zügen doch etwas unbeschreiblich Ideales hat, aufs vollkommenste wiedergegeben; in dem Kopf des Kindes erscheint uns am linken Auge ein kleiner Mangel, vielleicht nur der eines beschattenden Tones. Die kräftige und gesättigte Haltung des Blattes ist eben so treu dem Originale, doch wäre es wohl der sehr zarten Ausführung des Gemäldes angemessener gewesen, wenn Hr. H. auch hier das feinere Korn angewendet hätte, das er mit so viel Glück bei dem schönen Brustbild nach van Dyck auf dem folgenden Blatte gebraucht hat. Dieses stellt sich dem von Flachenecker gearbeiteten in Nr. 1 völlig an die Seite; auch hier erkennt man sogleich den weichen und charaktervollen Pinsel des Meisters. Die beiden folgenden Blätter sind von Hohe lithographirt: Kosaken die auf ein Bivouac lauern nach Peter Heß,

Digitized by Google

und ein Angriff französischer Kürassiere nach Carl v. Heidegg. Auch in diesen erkennt man auf den ersten Blick die Eigenthümlichkeit der Originale, die überaus vollendete, bestimmte und saftige Ausführung von Peter Hess, und den leckeren flüchtigeren aber höchst geistreichen Pinsel von Heidegg. Das Kolossenbild ähnelt auch im Originale durch seine weiche Vollendung und den lebendigen Charakter der Gruppen den Werken von Wouwermanns; denselben Charakter trägt die Nachbildung die mit ausserordentlich zarter und bestimmter Hand ausgeführt ist. In dem Blatte nach Heidegg dürfte wohl die stürmische Luft in den Wolkenpartien etwas dunkler gehalten seyn; die Gruppen auf dem Hügel, so wie der Vordergrund erreichen nicht ganz die Haltung des Originals.

Was den von Selb besorgten Druck sämmtlicher Blätter betrift, so müssen wir auch hier wiederholen, daß er uns dem der französischen und englischen Pressen an Schwärze, Klarheit und reiner Erhaltung der feinsten Nüancen völlig gleich zu stehen scheint.

Den beiden Werken wird ein erklärender Text in französischer Sprache, von der Hand eines bewährten Kunstkenners beigegeben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Aus England.

(Fortsetzung.)

2.

Henderson's Charakterskizzen, lithographirt von Gauci, übertreffen alles, was man neuerer Zeit von dieser Gattung in den Kunstläden vorzeigt. Man nennt sie mit Recht ein Seitenstück zu den humoristischen Volksskizzen von Bellange, welche die französischen Sitten so treffend darstellen und das Lächerliche und Eigenthümliche derselben so fein und wahr hervorheben. Henderson, heißt es in einem englischen Blatte, scheint eine lange Tagreise mit dem Skizzenbuch in der Hand durch das unendliche London gemacht und Alles angemerkt zu haben, was ihm vom öffilichen bis zum westlichen Ende der Stadt aufstieß. Der Gang beginnt mit dem frühen Morgen und endigt nicht eher als nach Mitternacht; wir können jedoch einem jeden, welcher dem Wege des Künstlers folgen und seine Augen brauchen will, vielfachen und vielseitigen Genuß versprechen. Henderson ist ein treflicher Führer und ein Humorist von reichem und eigenthümlichem Charakter. Er weiß die kleinsten Züge und Vorgänge, welche die meisten übersehen, lebendig zu erfassen, und das Gesehene auf die beredteste Weise darzustellen: seine Skizzen sind Karrikaturen, ja; allein sie sind, was man von Karrikaturen nicht immer sagen kann, sprechend wahr. Wer in der Stadt bekannt ist, oder gewisse Orte, deren nähere Bezeichnung der Künstler nicht versäumte, häufig besucht, kann gewiß seyn, manchem bekannten Gesicht zu begegnen; seine Kutscher, Kohlen-Träger, Gassenkehrer und Aehnliche wird jeder mit London einigermaßen Vertraute beim ersten Blick als identisch erkennen. Den Anfang macht ein junger Eisenfresser, welcher zwei erwachsene Schuler aus irgend einer milden Stiftung bedroht, weil sie ihn verspotteten; Kostüm und Ausdruck in den Gesichtern und Bewegungen der beiden Knaben sind höchst charakteristisch. Der Künstler läßt zwei Kohlen-Träger folgen, welche in ihrer Weise Bier trinken d. h. den Schaum erst ablassen und ihr „Glück euch!“ murmeln. Ein Seitenstück dazu ist ein Kutscher, dessen Scharlach-Nase ganze Bände erzählt, und der mit einem ganz eigenen Blick und Pathos, dem er durch das Glas in der Hand Nachdruck gibt, dem Aufwärter zu wissen thut, „Branntwein sey die Hauptsache.“ Nicht minder ergötzlich sind die Aufwärter auf einem andern Blatte, der voller Ungeduld und Aerger einen Herrn anblickt, welcher zaudert, in die Tasche zu greifen und den Burschen zu befriedigen, und der Zweipfennigspostbube, der dahinsprengt und mit aller Kraft des Armes die blinde, abgejagte Mähre seine Peitsche fühlen läßt, indem er den Hieb mit einem dem Anscheine nach donnernden „Lustig, mein Krüppelchen“ begleitet. Man sehe ferner den Kutscher, der seine Reflexionte zu lesen bemüht ist, den alten tauben Herrn, der mit gekrümmtem Rücken dahin wankt, das Gesicht orangengelb, die dünnen Lippen, den Schauseihut und die Stutzperrücke, während ihm ein fröhlicher junger Bursche, voll Kraft und Leben begeguet, die vertrocknete, knöcherne, zitternde Hand faßt und ihm in das Ohr brüllt: „Ihr seid jünger, denn je, lieber Herr!“ Wir wollen noch eines Blattes gedenken, einer Mitternachtsscene, welche aber, wie die meisten Londoner Mitternachtsscenen, durchaus nicht das Düstere und Schauerliche hat, das mit dieser Stunde sonst verbunden zu seyn pflegt. Wir müssen bemerken, daß es in England Sitte ist, in der Weihnachtszeit arme Musikanten in der Nacht vor den Häusern angesehener Bürger erscheinen zu sehen, wo sie durch ihre schlechte Musik die schlaftrunkene Ohren so lange kitzeln, bis ihnen ein kleines Geschenk verabreicht wird. Man nennt diese Künstler Christmas-waits und sagt, daß sie nicht immer freundlichen Empfang fänden und sogar von arbeitsmüden Spießbürgern, denen die Nachtruhe so lieb wäre, wie ihre Schillinge, für ihre sanften Töne oft rauhe zu hören bekommen. Zur Sache. Die Mitternacht hat ihre ziemlich dunkle Fittige auf die Straße gesenkt und drei arme Burschc mit Klarinet, Horn und Posaune haben eine fröhliche Melodie begonnen.

Digitized by Google

„Wie viel sind eurer?“ fragt ein ältlicher Herr, der, scheinbar aus tiefem Schlafe aufgeschreckt, den Kopf aus einem Fenster steckt. Die Töne verstummen und „drei, Herr!“ versetzt der Hornist. „Gut, theilt dieß unter euch“ — ruft der Mann am Fenster, während er auf die mitternächtlichen Künstler einen Wasserstrom niedergießt, den der Klarinetist auf den Rücken empfängt und sich zusammenkrümmt, als gelte es, dem furchtbarsten Sturzbad zu entfliehen; der Mann mit der Posaune beugt schlau den Kopf und kommt mit einer durchweichten Schulter weg; aber der unglückliche Hornist, der Sprecher des musikalischen Häufleins, mit seinem aufwärts gewendeten und freudig hoffenden Antlitz erhält die ganze Fülle des Stroms ins Gesicht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Farbe und Wort.

(Fortsetzung.)

Aber auch diese individuelle und charakteristische Wahrheit ist noch nicht das Letzte und Beste der Kunst, da auch ihr noch materielle Härten innwohnen können. Zu große Offenheit des Wortes ist schreiend, drückend, wehthuend und zu natürlich in der Färbung ist nicht künstlerisch.

Der Scala der Naturfarben vom höchsten Lichtglanze bis zur dichtesten Finsterniß steht eine arme Tonleiter von Pigmenten gegenüber. Nur eine relative Natürlichkeit läßt sich mit diesen spärlichen Mitteln erlangen. Was in Gottes Schöpfung das Auge bietet, das ist in der des Menschen ein schmutziges Weiß oder Gelb, und er ist in dem Fall eines Maëstro, der ein brillantes Orgelkonzert auf einem kleinen Clavicimbel nachspielen soll.

Somit muß der Maler alle Naturerscheinungen in seine Farbensprache übersetzen, und damit seine höchsten Töne als Licht wirken, alle andern in Verhältniß herabstimmen. Er muß die Natur, die Dinge an sich sehen, aber sie unter der Hand in eine Erscheinungswelt, wie sie seiner Kunst gemäß ist, transponiren, die absolute Wahrheit in eine relative umsetzen und die Verhältnisse eines Unbeschränkten, Unendlichen in einem beschränkten, endlichen Mittel wiederzugeben versuchen.

Die wirklichen Farben der Gegenstände geben zu wollen, wäre also eben so unkünstlerisch, als es unklug und unsittlich wäre, alle natürlichen und menschlichen Dinge, gerade wie sie erscheinen, trotz dem, was Anstand, Sitte, Scham, Achtung und Ehrfurcht gebieten, laut nennen und beschreiben zu wollen. Ja jenes ist überdieß so unmöglich, als es über das Vermögen der Sprache und des Denkens geht, das Höchste und Tiefste des Daseyns, die Geheimnisse der Natur und des innern Lebens auszusprechen.

Wie nun hier eine andeutende Symbolik die Stelle der wirklichen Manifestation vertritt, so ist das Aeußerste, was die Malerei durch Farbe geben kann, auch nur eine Symbolik, hinter welcher unsere ergänzende Einbildungskraft die Natur selbst wahrzunehmen geneigt ist.

Unter den Sprechenden gestatten wir demjenigen den höchsten Rang, der, seine Zeit, sein Volk, seine Gemeinde und ihre Institute im Gemüthe tragend, die Gesammt-Gegenwart, die zusammenwirkenden Umstände, die Stellung der Sachen und die Gesinnungen der Personen in seinem Herzen bewegt, und uns so in klarem Zusammenfassen von dem Momente die beste Deutung gibt; der uns orientirt, belehrt und in eine milde, beruhigende Stimmung versetzt.

Aehnliches leistet auf seiner höchsten Stufe der Maler durch die kunstreichste Anwendung, durch Klarheit, Verbindung, Gegensatz, Brechung und Abdämpfung seiner Farben nach den Gesetzen der Luftperspektive und des Helldunkels. Die absoluten Tinten werden zu Lokaltönen, die Ferne tritt zurück, der Vorgrund fühlbar nahe, Luft ist zwischen den Gegenständen, sie gehen auseinander, um freier auf einander durch Beleuchtung und Wiederscheine einzuwirken. Auf einer Hauptmasse ruht aber das Auge vorzüglich und findet das Todte lebendig, das Körperliche vergeistigt. Sie wird dem Sinne wohlthuend, dem Gedächtnisse unvergeßlich; das ganze Bild wirkt, was es soll, eine durch Künstlers Geist und Hand gegangene erhebende Anschauung; — wie die Darstellung des weisen Mannes eine durch sein Wort uns zufließende klare, befriedigende Ansicht der Lebensverhältnisse.

Wie es zu gehen pflegt, — wenn man kurz ist, wird man dunkel, und wenn man klar seyn möchte, wird man weitläufig, ohne vielleicht ganz deutlich zu seyn. Durch Erfahrung überzeugt, daß Gepaartes sich leichter behalten lasse als Einzelnes, kam ich dahin, eine Parallele zwischen Wort und Farbe, die mir zuerst bloß als ein vergleichendes Bild vorschwebte, weiter auszuführen. Ich fand, daß es sich ungezwungen thun ließe und hatte den Vortheil, daß, was in der Mittenwirk willkührlich und mechanisch verbunden wird, hier in naturgemäßer Aehnlichkeit der Gliederung durchgeführt werden konnte. Aber dem Leser möchte leicht der Ueberblick durch die Auseinandersetzung verkümmert worden seyn.

(Der Beschluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 43.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 31. Mai 1831.

Lithographie.

(Fortsetzung.)

3) Die vier Jahrszeiten, eine Folge ländlicher Darstellungen, componirt und größtentheils in Basrelief ausgeführt als Fries in dem königl. Würtembergischen Landhause Rosenstein, von Conrad Weitbrecht. 1stes Heft. Stuttgart und Tübingen, in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung 1831. 30 Bl. gr. q. Fol.

Ueber die Basreliefs, welche Hr. Weitbrecht, Inspektor der K. W. Eisengießerei in Wasseralfingen, für das K. Landhaus Rosenstein bei Stuttgart ausgeführt hat, ist bereits von einem andern Mitarbeiter des Kunstblatts in Nr. 74. 1830 gesprochen worden, auf dessen Urtheil über Auffassung und Ausführung des plastischen Werks wir uns bei der Anzeige der hier vorliegenden lithographirten Umrisse berufen. Dieses Heft enthält auf 12 Tafeln den Frühling und auf 18 Tafeln den Sommer, in der Abtheilung noch mehrere Gegenstände, welche in dem Fries wegen Mangel an Raum nicht angebracht werden konnten, und ist in so fern nicht bloße Copie des plastischen Originals. Man sieht hier die Arbeiten und Sitten der schwäbischen Landleute in einer Folge einfacher Scenen geschildert, die keinen andern Anspruch machen, als treue und naive Auffassung der Natur und edle künstlerische Darstellung derselben. Es ist keine Dichtung, kein höheres poetisches Motiv liegt dem Ganzen oder den einzelnen Scenen zu Grunde, es herrscht kein anderer Zusammenhang unter ihnen als der der Jahrszeit, in welche die Beschäftigung fällt; aber das tägliche Leben des einfachen Landvolks ist mit ungemeiner Wahrheit, Heiterkeit und Naivetät der Natur abgesehen, gar manche frische und zarte Aeußerung des Gemüths ist fein und sinnig empfunden, und in anmuthigem Bilde festgehalten worden. Es ist, wenn man will, eine Reihe von plastischen Genrebildern, aber edel gedacht, und den Bedingungen des Reliefs so glücklich unterworfen, daß man nicht bloß die Beobachtungsgabe und das glückliche Auge, sondern auch das künstlerische Talent ihres Urhebers darin bewundern muß. Jedem, auch dem gewöhnlichsten Geschäft ist eine anmuthige Stellung oder eine gefällige Gruppe abgewonnen; die schönen Linien, in welchen sich die so lebendigen und naturgetreuen Gestalten bewegen und zusammenordnen, befriedigen und erfreuen das Auge; die Vertheilung auf einen oder zwei Pläne ist gleichmäßig, und die Haltung der Flächen, wie es scheint, vollkommen den Gesetzen des Reliefs angemessen. Ueberraschend ist die gute Behandlung des Costüms, das überall die nationale Eigenthümlichkeit erkennen läßt, aber mit Freiheit veredelt und den schönen menschlichen Formen angepaßt, welche die Plastik verlangt. Hr. Weitbrecht schlug hier denselben Weg ein, den die Alten gingen, indem sie ihre einfache Nationaltracht als künstlerischen Schmuck benützten und ausbildeten; er hielt das Wesentliche fest und verschönerte mit künstlerischem Sinn das Zufällige nach dem Bedürfniß der Darstellung. Das Einzige was man ihm bei dieser Umwandlung zum Vorwurf machen kann ist eine zu gleichmäßige Behandlung des Faltenwurfs, welcher fast überall denselben Stoff zu erkennen gibt, während es doch auch der Plastik vergönnt ist, die Eigenthümlichkeit verschiedener Stoffe bis auf einen gewissen Grad nachzuahmen, wie die schönsten Beispiele des Alterthums beweisen. Derselbe Vorwurf einer zu großen Gleichmäßigkeit trifft aber auch die Zeichnung seiner Figuren. Es ist keine Frage, daß er ohne Gefahr, die Gesetze des Reliefs zu verletzen, welche allerdings eine gewisse Harmonie der Gestaltung verlangen, den Individualitäten größere Mannichfaltigkeit, den Charakteren größere Verschiedenheit hätte geben können. Männer und Frauen, Bursche und Dirnen, Knaben und Mädchen, sind fast alle nach demselben Typus, es sind lauter Brüder und Schwestern. Dabei sind die weiblichen Gestalten meist im Nachtheil gegen die männlichen, sie sind überall etwas breit und schwerfällig, während jene meist sehr schön gebaut, schlank und kräftig erscheinen. Hr. W. hat hierin seinen Landsmännnen Unrecht gethan, was

Digitized by Google

er auf ähnlichem Wege wieder gut machen muß. Um endlich unsern Tadel zu schließen, fügen wir noch hinzu, daß wir glauben Hr. W. hätte einige zu unbedeutende Scenen hinweglassen sollen, um nicht dem einfachen naiven Charakter seiner Darstellungen etwas Spielendes beizumischen, so namentlich das Einjochen der Ochsen, das Hühnerfüttern, Gänseschäten u. dergl., was sich wenig plastisch componirt und neben so sinnigen und zarten Vorstellungen wie z. B. des Knaben der schon auf der Mutter Schoos nach des Vaters Peitsche greift, oder neben den kräftigeren Bewegungen schöner Menschen- und Thiergestalten zu prosaisch ausnimmt.

Die Umrisse sind den Originalzeichnungen sehr getreu mit Leichtigkeit und Reinheit von Wenng gravirt. Der erklärende Text hätte billig in gleichem Format mit dem Hefte gedruckt werden sollen.

4) Entwürfe und Studien eines niederländischen Meisters aus dem XV. Jahrhundert. Nach den in der Kön. Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Originalen. Berlin gedruckt in der Druckerei der K. Akad. der Wissenschaften in Commission bei Dunker und Humblot 1830. 18 lithogr. Blätter mit 14 S. Text. Quer 8.

Die 18 lithographirten Zeichnungen, durch deren Herausgabe in diesem Büchlein Hr. Hofr. Wilken sich ein wahres Verdienst um die Kunstgeschichte erworben hat, sind nach den Entwürfen und Studien eines Künstlers aus dem 15ten Jahrhundert gefertigt, die unter dem Namen der Schreibtafel eines alten Künstlers auf der k. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden. Diese Schreibtafel besteht aus 12 Tafeln von Buchsbaumholz, von welchen die beiden, welche als Deckel dienen, nur an der innern Seite, die übrigen auf beiden Seiten mit Zeichnungen versehen sind. Die Größe der Tafeln beträgt 4¼ Zoll in der Länge und 3,⅛ Zoll in der Höhe und ist in den Nachbildungen gewissenhaft beibehalten. Die Zeichnungen sind sämmtlich mit einem feinen Stifte gemacht und leicht schattirt, und die Lichter mit Weiß angewischt. Hie und da kommen goldne Scheine und goldne Zierrathen vor, auch sind einige Halsbänder und sonstige Verzierungen durch aufgetragenes Gold geschmückt. Die Namen auf der ersten Tafel sind mit weißer Farbe auf Goldgrund erhöht. Von andern Farben sind nun kaum merkliche Spuren vorhanden. Achtzehn Zeichnungen, welche hier in lithographirten Nachbildungen mitgetheilt werden, sind ziemlich wohl erhalten; die vier übrigen dagegen so sehr verwischt, daß der Lithograph (Hr. Paltzow) es nicht gewagt hat, deren Nachbildung zu unternehmen. Die lithographirten Blätter sind (warum, gibt das die Vorrede, aus der wir diese Notizen entlehnen, nicht an) nicht in der Ordnung der Originalzeichnungen an einander gereiht und enthalten folgende Gegenstände:

1) die Evangelisten Matthäus und Marcus, beide sitzend und an Pulten schreibend, der letztere mit ganz verhülltem Haupte. Ihre Namen sind in den großen cirkelförmigen Glorien, jedoch nicht in gerundeter Linie angebracht, und zwar abbrevirt: Mathe und Marc. Der Engel des heil. Matthäus schwebt über seinem Pult und hält die Rolle, worauf er schreibt; der Löwe des h. Markus steht wie ein Wappenlöwe auf der Lehne seines Stuhls und stützt seltsamerweise seine Vorderatzen auf die Glorie. Unten steht der Name des Künstlers etwas verwischt, so daß nur der Vorname Jaques mit Sicherheit zu lesen ist; den Zunamen las Hr. Hofr. Hirt: Dalime; der Lithograph: Daliar, und andere Kunstfreunde haben sich für Dalime erklärt. Wie würden den Zügen der Lithographie zu Folge lesen: Jaques Dalin f oder p, indem und der letzte halbverwischte Buchstabe, der die Form eines f oder p hat, zu weit von dem vorletzten entfernt scheint um zu ihm zu gehören, der vorletzte aber ziemlich unversehrt und am meisten einem n ähnlich aussieht. Indessen bleibt der Name immer ein unbekannter.

2) Der h. Lukas die h. Maria zeichnend. Er sitzt am Pult, über ihm schwebt der gestügelte Ochse, wie Er mit einer Glorie versehen; die h. Jungfrau kniet in einem Zelt im Augenblick der Verkündigung; ein Engel schlägt die Zeltdecke auf der einen Seite zurück, während auf der andern der Engel mit dem Band, worauf das Ave Maria, herabschwebt. Die h. Taube berührt das Haupt der Jungfrau und in der Luft erscheint leicht angedeutet das Haupt Gott Vaters in einer Glorie von Engeln. Das Kissen worauf Maria kniet, und die innere Seite der Zeltdecke ist mit französischen Lilien geziert.

3) Ein Einsiedler (Paulus Eremita), welcher aus seiner Höhle nach zwei, wahrscheinlich durch das Bellen seiner Hunde scheu gewordenen Ochsen sieht. Nur mit Mühe werden die Thiere von dem Bauer festgehalten, welcher sie führt.

4) Antonius Eremite in der Umzäunung, von welcher seine Behausung und Capelle umgeben ist, sitzend, ein Buch haltend und nachdenkend. Vor ihm steht man einen Krug, eine Henne mit ihren Jungen unter einem Korb, eine Katze und ein Schwein, das in seinen Stall eingeht.

5) Hieronymus und Pauline, Köpfe, der letztere um vieles größer, als der des Hieronymus, der jedoch die Hand auf ihre Schulter legt.

6) Eine Jungfrau, nur mit einem um den Leib

Digitized by Google

geschlagenen Mantel bekleidet, und mit Schild und Speer bewaffnet, erlegt in einer Felshöhle einen Drachen.

7) Eine Jungfrau in langem Gewand, mit Schild und Keule bewaffnet, reitet auf einem Hippogryphen durch einen Bergwald, wo ein alter Hirt Schafe und Ziegen weidet. Zwischen durch sieht man zwei Haasen und vorne einen Hund, der einen Fuchs in seine Höhle jagt. Beide Bilder scheinen sich auf ein altes Gedicht zu beziehen.

8) Ein Schwan, welcher sich gegen einen Adler vertheidigt.

9) Christus beruft Petrus und Andreas zum Apostelamt. Halbe Figuren.

10) Die Krönung Mariä. Beide sitzen, jedoch in ziemlicher Entfernung von einander auf einem Thron; Christus hält mit der Linken die Weltkugel auf dem Schooße, und streckt die Rechte segnend nach Maria aus; diese, gesenkten Hauptes, macht mit beiden Händen eine demuthsvolle fast ablehnende Bewegung. Den Thron umgeben vier Cherubim, als Vögel mit Menschengesichtern vorgestellt.

11) Vier weibliche Gestalten in niederländischer Tracht und zwei ältliche Männer; halbe Figuren. Studien nach dem Leben. Die Hauptfigur scheint eine Braut zu seyn, welche von den Brautjungfern geschmückt wird. Die Köpfe der Männer sind nach Verhältniß zu groß gegen die weiblichen.

12) Ein alter und ein junger Mann mit einem Mädchen, welches an einem Veilchen riecht. Köpfe. Studien.

13) Zwei junge Männer im Zanke. Zwei Frauen suchen sie zu verständigen. Köpfe. Studien. Die Frauenköpfe wieder viel zu klein gegen die der Männer.

14) Fünf Köpfe nach der Natur: eines Kindes, eines Mannes im mittlern Alter, eines Alten, eines Mädchens und einer jungen Frau. Sämmtlich von ungleichem Verhältniß.

15) Zwei alte Männer und eine jugendliche weibliche Gestalt (vielleicht Susanne und die beiden Aeltesten) halbe Figuren.

16) Drei alte Männer und eine jugendliche Frau. Brustbilder. Studien.

17) Zwei Alte, von welchen der Eine einen jungen Mann mit einem Mädchen zu vereinigen scheint. Halbe Figuren.

18) Acht Charakterköpfe nach dem Leben, wieder in verschiedenen Verhältnissen.

Der Styl der Zeichnungen, sagt die Vorrede, „ist „nach dem Urtheile des Hr. Hofr. Hirt, der niederteutsche, wie er am Ende des 15ten Jahrhunderts sich gebildet hatte, aber mehr dem Style der van Eyck'schen, „als der Cölnischen Schule verwandt.“ Diesem Urtheile können wir uns nicht anschließen, ja wir fürchten, daß darin sogar ein Druckfehler steckt, indem es wohl „am Anfang“ statt „am Ende“ des 15ten Jahrhunderts heißen sollte. Denn nur zu Anfang des 15ten Säculums kann man noch von der Cölnischen Schule und von einer Annäherung an die Eyck'sche reden, da die erstere um diese Zeit aufhörte, oder sich in die zweite auflöste, die sich bekanntlich zu Ende desselben schon völlig ausgebildet hatte. Die Art wie Köpfe und Figuren gezeichnet und die Gewänder gelegt sind, die Unkenntniß der Verhältnisse, der Mangel an Perspektive in Zeichnung der Geräthe, Landschaften und Gebäude, und in Vertheilung der Gründe, die tellerförmigen Glorien, kurz alle Eigenthümlichkeiten sprechen für die Cölnische Schule. Insbesondere steht man nirgend die strengen Linien in Zeichnung der Köpfe und das Geradlinige und Eckige des Gewandwurfs, das in der Eyck'schen Schule vorherrscht, sondern alles ist weich und rundlich behandelt, dem älteren byzantinischen Style angemessen. Was Hrn. Hofr. Hirt bestimmt haben mag, ist die große Individualität der nach der Natur gezeichneten Köpfe, die ein Streben nach Naturwahrheit kund gibt, das erst in der van Eyck'schen Schule seine völlige Ausbildung fand; aber gerade darin besteht das Merkwürdige dieses Zeichenbuchs, daß es das Erwachen dieses Strebens mitten in einem herkömmlichen Typus zeigt, weshalb auch Edles und Unedles ohne Wahl neben einander gestellt ist, wie z. B. die Christusköpfe auf Nr. 9 und 10 etwas sehr Edles haben, während die Apostel und Evangelisten zum größern Theil sehr unedel erscheinen.

Was das individuelle Talent des Künstlers betrift, so zeigt er sich in freien Erfindungen und die und da auch in Auffassung der Natur, wie in Nr. 11 und 12, noch mit allen Unvollkommenheiten seiner Schule, in andern Studien aber keck (wie in Nr. 3) und nicht selten sicher und geistreich. So kann man den Adler und Schwan vortrefflich gezeichnet nennen, nicht minder treffich ist der Ausdruck in den beiden männlichen Köpfen Nr. 13, der beiden Alten Nr. 15 und des Hieronymus auf Nr. 5. Daß die Zeichnungen von einer und derselben Hand sind, scheint auch uns nicht zweifelhaft, sowie, daß der französische Name des Künstlers nach den Gegenden der Maas hinweist, in welchem der Styl der Cölnischen Schule, wie in ganz Niederland und einem Theil von Frankreich verbreitet war. — Die Schreibtafel kam auch wahrscheinlich aus den Niederlanden in die k. preußische Bibliothek. Die Bildographien sind sorgfältig und dem Anscheine nach dem Original sehr getreu mit der Kreide gemacht und mit gelbem Ton gedruckt. Die weggelassenen Zeichnungen stellen die Heimsuchung Mariä, die Auferstehung Christi, eine Pilgerfahrt nebst einer Kirche im Style des Mittelalters, und den leidenden Heiland in der Umgebung von Engeln, mit Maria und Johannes, vor.

E.

Digitized by Google

Aus England.

(Fortsetzung.)

3.

Manche Vornehme dieses Landes haben sich sogenannte gothische Gemächer auf ihren Landsitzen einrichten lassen, wo gemalte Fenster natürlich nicht fehlen durften; diese Liebhaberei verbreitete sich und veranlaßte Versuche, den Geschmack und die Farbenglut des ältern gemalten Glases auf Leinwand überzutragen und Vorhänge zu fertigen, welche die Glasmalereien täuschend nachahmen. In der Regent-street ist ein Laden, wo dergleichen Vorhänge verkauft werden und dessen Fenster mit denselben bekleidet sind. Wir sind mehr denn einmal, Nachts vorzüglich, wo eine vortheilhafte Beleuchtung im Innern des Ladens die Wirkung erhob, vor diesen Malereien stehen geblieben und haben die Schönheit der Zeichnung, die Pracht und das Feuer des Colorits bewundert. Da indessen die Wirkung dieser Arbeiten bei Tage, und in einem Lande, wo die Sonne eine so schlechte Rolle spielt, der nicht gleich kömmt, welche das gemalte Glas hervorbringt, so hat man mit großem Eifer die Verbesserung der Kunst, auf Glas zu malen, betrieben und hierin einen Grad der Vollkommenheit erreicht, welche Staunen erregt. Unter den neueren Künstlern, welche sich mit diesen Arbeiten erfolgreich beschäftigen, scheint Collins den ersten Platz einnehmen. Wie wir gehört haben, hat er lange und ernste Studien gemacht; seine Zeichnungen sind frei, leicht, anmuthig, seine Farbengebung reich, glänzend, harmonisch, und auf den Effekt versteht er sich meisterhaft. Ein großes Fenster, welches für die Peterskirche zu Calcutta bestimmt ist, gehört zu den besten Arbeiten dieses Künstlers. Die Mitte enthält treffliche Figuren aus dem berühmten Rafael'schen Carton zu Hamptoncourt „die Uebergabe der Schlüssel an Petrus", mit Frische, Kraft und Leben copirt; links dieser Darstellung ist Moses mit den Gesetzestafeln, rechts Aaron im Hohenpriester-Ornate; das obere Feld nehmen vier Engel ein, welche „Gloria in excelsis" anstimmen, darüber schwebt die Taube. Der untere Theil des Fensters ist in vier Felder getheilt, in welchen die vier Evangelisten dargestellt sind. — Collins Copie von Carlo Dolce's Salvator mundi, dessen Original zu Burleigh aufbewahrt wird, soll die ganze Erhabenheit des Originals erreichen; mehr Kunst enthaltet jedoch eine kleine Copie von Martin's bekanntem und vielbesprochenem Gemälde „Belshazzar's Feast" genannt. Wir wissen den Namen des Malers nicht; so viel uns bekannt geworden, hat er seinen Namen geheim zu halten gesucht; wie dem auch sey, er hat hier eben so viel Kunstsinn als Fleiß und technische Vollendung an den Tag gelegt. (Der Beschluß folgt.)

Farbe und Wort.

(Beschluß.)

Nachdem der Leser diese sich jedoch hat gefallen lassen, wird er um so lieber sich zu einem schnellen Rückblicke bequemen.

Dem Maler wird die höchste Aufmerksamkeit auf sein Hauptinstrument — die Farbe — empfohlen. Sein Irrthum fängt oft schon beim Pigment an; die Gefahr des Fehlgriffs begleitet ihn aber wie ein Mephistopheles, der zu seinen Irrthümern und Schwächen lacht, auf Wegen und Stegen.

Er sieht nicht recht, und wo er, seine Palette gegen die Natur haltend, sagen sollte: gefehlt! — ruft er: getroffen!

Wäre ihm Letzteres aber auch im Großen gelungen, so bleibt er zu lange bei der einen Farbe stehen, statt den unendlichen Uebergängen der Natur zu folgen, in welcher kein Quadratzoll von Identität sichtbar wird.

Hat nun jedoch der Maler die Behandlung der Mittelstinten und Töne inne, so kann er bei ihrer Anwendung auf das Colorit der concreten Dinge nach ihren Haupt- und Unterarten strauchein und fehlen, wie die berühmten Meistern begegnet ist; wobei dann das Incarnat als ein Hauptstein des Anstoßens, und der Weg vom Objekt durch sein Auge, seine Hand auf die Leinwand voller Versuchungen zu Selbsttäuschung und Mißgriffen erscheint.

Glücklich durch diese Gefahren sich windend kommt er zum Individuellen, zur charakteristischen Wirklichkeit, zur lebendigen Harmonie und Schönheit, zur Gegenwart und da heißt es: „Hic Rhodus! hic salta!"

Um sich aber bei Darstellung des Individuellen nicht in eine mühsame Technik und einen zu materiellen Mechanismus zu verlieren, muß er jenem einen weiten, würdigen Raum gönnen, und durch Reichthum und Fülle mit größerer Natur wetteifern. Neue Schwierigkeiten, neue Versuchungen und Gefahren, bei allem Vergeuden von Farbe doch weit hinter ihr zurückzubleiben, — kalt, hart, Sinnebeleidigend zu erscheinen.

Hier wird dann auf die größte Resignation, die Beschränktheit seines Mittels einzusehen, gedrungen, aus welcher Demuth erst ein geistiger Sieg und ein würdiger Wettkampf mit dem großen Vorbilde, der Natur, hervorgehen kann.

Wie diesem, dem Wesen der Malerkunst und der geforderten Kenntniß und Behandlung der Farbe entnommenen Stufengange der Gebrauch, die richtige oder irrige Anwendung des Wortes vergleichungsweise ungezwungen zur Seite geht, wie dieses vom Klange zu Anschauungen und Begriffen sich belebt, diese sich dann verschieden modifiziren, in einander überarten, zu lebendigen Sphären sich gestalten, — zur wirklichen Gegenwart vorschreitend, zu den stärksten Interessen sich steigern, dann aber im Umblick auf das Band, den dynamischen Zusammenhang aller natürlichen und menschlichen Dinge, im Hinaufblick zu der höhern Leitung sich zu einem milderen, tiefern Sinne läutern — das wollen wir, als bloßes Correlat an der Hauptsache, hier nicht wiederholen.

B.

Digitized by Google

N°. 44.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 2. Juni 1831.

Nekrolog.

Moriz Kellerhoven.

Am 15. December 1830 verlor die Akademie der bildenden Künste in München eines ihrer ältesten und verdientesten Mitglieder, den Professor und Inspektor Moriz Kellerhoven. Er wurde im Jahre 1758 zu Altenrath im Herzogthum Berg geboren, und da sein Vater früh starb, von seinem Oheim mütterlicher Seite in Düsseldorf erzogen. Dieser, ein Geistlicher, bestimmte ihn zum geistlichen Stande, und so widmete sich der Jüngling bis zu seinem siebzehnten Jahre ganz den wissenschaftlichen Studien und legte hier den Grund zu den mancherlei nützlichen Kenntnissen, die ihn in späteren Jahren auszeichneten. Nach dem Tode des Oheims, dessen Wille ihn mehr als eigene Neigung geleitet hatte, folgte er seinem Hang zur Kunst und vertauschte die wissenschaftlichen Studien mit ernsten und eifrigen Uebungen an der Akademie zu Düsseldorf, deren damaliger Direktor, Krahe, sich gern des talentvollen Schülers annahm. Nachdem er hier schon den größten Theil seiner Ausbildung vollendet hatte, ging er auf einige Zeit nach Antwerpen, und dort, im Anblick der großen Muster der niederländischen Schule, mag er sich hauptsächlich für die Porträtmalerei entschieden haben, die später sein ausschließlicher Beruf wurde. Ob er von hier aus nach London und Paris gegangen sey, haben wir nicht mit Gewißheit ermitteln können. Im Jahre 1779 ging er nach Wien, und nur die viele Beschäftigung, die er dort fand, vermochte ihn, eine Gelegenheit, Italien zu sehen, die sich im Jahre 1782 ihm darbot, unbenutzt zu lassen. Der Beifall, womit er schon damals arbeitete, bewog endlich im Jahre 1781 den Churfürsten Carl Theodor, ihn nach München zu berufen und zu seinem Hofmaler zu ernennen. Seine Zeit war bis dahin außer einigen Gesellschafts-Stücken in niederländischer Art und wenigen historischen Gemälden, dem Porträt gewidmet gewesen. An dem bayerischen Hofe ward nun dieß letztere seine einzige Beschäftigung, da man allgemein die Treue seiner Auffassung und die Wahrheit seines Colorits bewunderte und eine Menge von Bestellungen seiner Thätigkeit reichlichen Stoff und Gewinn bot. In Nebenstunden radirte er auf eine geistreiche Weise kleine Porträts in Rembrandt'scher Manier, welche von Kupferstichsammlern noch jetzt sehr geschätzt und gern aufbewahrt werden. Noch zahlreichere Aufträge erhielt er nach dem Regierungsantritte des Königs Maximilians Joseph. Das Porträt dieses Königs und der Königin Carolina ist unzählige male von ihm gemalt worden; eines seiner größten und vollendetsten Bildnisse ist das für die hohe Schule zu Landshut gefertigte, welches den höchstseligen König im Krönungsornate darstellt und jetzt den Sitzungssaal des Senats der Universität zu München ziert. Eben so malte er den König Gustav Adolph IV. und die Königin von Schweden während ihrer Anwesenheit in München, den Erzherzog Carl von Oestreich und mehrere andere Glieder der k. bayrischen Familie.

Als im Jahr 1808 die k. Akademie der bildenden Künste in München neu organisirt wurde, fand auch Kellerhoven, neben seinem ehemaligen Mitschüler an der Akademie zu Düsseldorf, dem Direktor von Langer, an ihr eine verdiente Stelle. Er ward zum ersten Professor der Malerei an derselben ernannt und mit der besondern Aufsicht über die Schulen beauftragt. Von nun an theilte sich sein Beruf in die Stunden, die er der Akademie, und die, welche er seinen Privatarbeiten widmete. Als Inspektor der Schulen verpflichtet, den ganzen Tag in der Akademie gegenwärtig zu seyn, überall nachzusehen und jedem den Zutritt zu sich zu gestatten, bedeilt er natürlich nur wenige und abgerissene Stunden zur Ausführung eigener Werke. Dennoch entstanden unter seiner Hand noch zahlreiche Bildnisse, jedes spätere vorzüglicher als das frühere an Zeichnung, Colorit, plastischer Vollendung und lebendiger Auffassung des Charakters, so daß man von ihm mit Wahrheit sagen kann, er gehöre zu den wenigen Künstlern, die bis in ihr spätestes Alter nicht nur keinen Rückschritt, sondern fortwährend die merkbarsten Fortschritte gemacht. Ausgezeichnet waren besonders in den letzten Jahren die Bildnisse mehrerer Mitglieder des höhern Clerus in ihrem Amtsornate, größ-

Digitized by Google

tentheils in halber Figur, namentlich das des Bischofs v. Streber, welchem an Aehnlichkeit, markiger und kräftiger Behandlung und täuschender Nachbildung der mannichfaltigen Stoffe, Seide, Sammt, Blonden, Email und Edelsteine, wenige zur Seite gesetzt werden können. Kellerhovens Pinsel liebte jenen breiten, freien, und vollen Farbenauftrag, welcher den großen Niederländern eigenthümlich ist; es gelang ihm vorzüglich in den späteren Jahren, auf diesem Wege den vollkommenen Schein der Körperlichkeit und eine leuchtende, dabei aber durchaus wahre Färbung zu erreichen.

Diese so glückliche künstlerische Thätigkeit verdient um so mehr Anerkennung, da er selbst sie der Uebung seines Berufs als Aufseher der Schulen völlig unterordnete. Hier war er von unermüdlichem Eifer beseelt. Von dem Haushalte der Anstalt entging ihm auch nicht das Kleinste; seine Bücher, Tabellen und Rechnungen führte er mit der größten Pünktlichkeit; die Schüler aller Klassen waren ihm genau bekannt, er beobachtete sie in und ausser den Sälen, und wie er Ordnung und Ruhe im Innern zu erhalten suchte, war er auch bei jedem Anlaß bemüht, dem Bedürftigen in äusseren Verhältnissen mit Rath und That zur Seite zu stehen. Dieß Alles wurde ihm durch Charakter oder Neigung keineswegs erleichtert. Feinfühlend und reizbar von Natur war er durch Ungeschick oder Böswilligkeit leicht verletzt, durch Schwierigkeiten der Amtsgeschäfte leicht aufgeregt und ängstlich gemacht. Dennoch ermüdete seine Thätigkeit niemals. Noch in den letzten Jahren unterzog er sich mit wahrer Liebe dem mühevollen Geschäft, die Uebernahme, Aufstellung und Rücksendung der zur öffentlichen Kunstausstellung gehörigen Gegenstände zu besorgen und nahm die bereitwillige Hülfe seiner Amtsgenossen nur au, als er fühlte, daß seine körperlichen Kräfte dazu nicht hinreichten. Noch auf dem schmerzvollen Krankenlager ließ er sich nicht abhalten, diejenigen Geschäfte zu erledigen, zu welchen seine Gegenwart in der Anstalt nicht nothwendig war, und selbst in den letzten leidensvollen Tagen, nachdem sein Fuß schon lange nicht mehr die Säle der Akademie betreten hatte, waren seine Gedanken fast ausschließlich von seinen Obliegenheiten für sie erfüllt.

Dieser Pflichteifer in seinem Berufe, verbunden mit einem überaus großen Zartgefühle, welches dieselbe Schonung fremder Individualität übte, die es für die eigene verlangte, setzte ihn zu allen seinen Amtsgenossen in das freundschaftlichste und achtungsvollste Verhältniß. Aufrichtiges Wohlwollen, Bereitwilligkeit zu jeder Art von Gefälligkeiten, Entschiedenheit der Ansicht und Sicherheit des Urtheils, durch vielfältige Erfahrungen geübt, aber stets vorsichtig, mild und freundlich sich äußernd, gewannen ihm die Anerkennung eines jeden; nach vielfältigen Beweisen und aus voller Ueberzeugung davon zu sprechen ist aber ganz besonders denen erlaubt, die durch ihre Funktionen in täglicher Geschäftsberührung mit ihm standen.

Wie in allen Verhältnissen, so äußerte sich seine edle Natur auch noch während der letzten Jahre seines Lebens in der warmen und lebendigen Theilnahme an Allem, was Kunst und Wissenschaft und das Leben der Völker betraf. Seine Kenntniß mehrerer Sprachen hatte ihm schon seit langer Zeit den ehrenvollen Auftrag von J. M. der jetzt verwittweten Königin verschafft, die Ankäufe für ihre reich ausgestattete Kunstbibliothek zu besorgen, und hiedurch blieb er im beständigen Verkehr mit den neuesten Erscheinungen seines Fachs. Bei einem sehr stillen und zurückgezogenen Leben beschränkte sich sein persönlicher Umgang auf einen Cirkel älterer Freunde, dessen regelmäßiger Besuch ihm zum Bedürfniß geworden war.

Gichtbeschwerden, die er schon seit mehreren Jahren fühlte, warfen ihn im Frühling des vergangenen Jahres auf das Krankenbett. Durch eine beschwerliche Cur und Gebrauch der Bäder ward er zwar auf einige Monate wieder so weit hergestellt, daß er die Akademie aufs Neue besuchen und bis zum Spätherbst noch in seinem Studium arbeiten konnte. Aber die rauhe Jahrszeit brachte neue Leiden und schnelle Abnahme der Kräfte. Seine letzten Tage waren schmerzvoll, doch ging er mit ruhigem Gemüth seiner Auflösung entgegen. Als am 17. Dec. seine irdische Hülle bestattet wurde, begleitete sie ein feyerlicher Zug der sämmtlichen Professoren und Schüler der Akademie und vieler theilnehmender Freunde; ein Lorbeerkranz, den einer der Professoren im Namen der dankbaren Schüler auf seinen Sarg legte, sprach im einfachen Bilde sein Verdienst und die innige Verehrung aus, die ihm ins Grab folgte.

Er hinterließ mehrere Töchter und einen Sohn, Joseph Kellerhoven, der sich ebenfalls der Malerei mit Erfolg gewidmet hat. Sein Bildniß aus jüngeren Jahren, ein Kopf von schönen und edlen Zügen, die sich auch in seinem Greisenalter nicht verleugneten, befindet sich unter seinen radirten Blättern. Sein Nachfolger in der Akademie ist Professor Joseph Schlotthauer geworden, der bereits im Febr. d. J. sein Amt angetreten hat. S.

Aus England.

(Beschluß.)

4.

Wer, wie der Goethe'sche Wagner, stets in sein Zimmer gebannt ist und die Welt kaum an einem Feier-

Digitized by Google

tage sieht, geschweige daß er Muße fände, die Einsamkeit der Wälder aufzusuchen, sich im Schatten der ewigen Eichen zu ergehen, dem Spiel der Winde in dem Gezweige und dem unendlich mannichfaltigen Wechsel der Lichter auf dem schwankenden Blätterwerke die Sinne zu öffnen; dem werden Strutt's „Delicie Sylvarum“ einigen Ersatz leisten. Strutt hat früher schon ein Werk, das „Sylva Britannica“ betitelt ist, herausgegeben und wohlverdientes Lob eingeärntet. Wie es sich von dem wackern Künstler von selbst versteht, setzte er seine Studien mit Ernst, Eifer und Liebe fort und bietet jetzt als Frucht derselben seine Dilicie Sylvarum, welche Herz und Auge wahrhaft erfreuen. Die Studien, welche das erstere Werk erforderte, sagt Strutt in dem Vorwort, machten ihn mit der Waldscenerie seines Vaterlandes auf das innigste vertraut, und während sich seine Phantasie an der Betrachtung derselben ergötzte, konnte er dem Verlangen nicht widerstehen, jede Kraft aufzubieten, um die Erinnerungen jener schönen Stunden in einem Werke festzuhalten, welches die anziehendsten Waldpartieen umfassen und dem Publikum die heimischen Aufenthaltsorte des genius loci zeigen sollte, die bisher wohl von Dichtern erhoben, aber von keinem Maler dargestellt wurden. „Jedes Monument des Alterthums“, fährt er fort, „und der mittelalterlichen Größe, unsere Städte und Schlösser, unsere Kirchen und Kathedralen, jede anziehende Oertlichkeit an unsern Seen, Flüssen und Küsten, sind zu verschiedenen Zeiten Gegenstände mancher glänzenden und erschöpfenden Werke geworden. Unsere majestätischen Waldungen allein blieben vernachlässigt, diese ehrwürdigen, lebendigen Alterthümer der Natur, mit deren düsterer Feier die früheste Geschichte und die poetische Periode unserer Existenz als einer Nation so innig verbunden sind, u. s. w.“ In unserer flachen Zeit ist die Begeisterung etwas so spärlich vorkommendes, daß man sich doppelt freut, einen Künstler so reden zu hören und diese Sprache des liebenden Auges und des vollen Herzens in seinen Arbeiten so lebendig und vollendet abgedruckt zu sehen. Die Ansichten sind trefflich gewählt, die Zeichnung frei, kühn und dabei höchst anmuthig; der Künstler hat den Stich selbst besorgt und auch hier eine sichere, zarte Hand gezeigt. Der beschreibende Theil der Delicie Sylvarum ist ebenfalls von Strutt und beurkundet den vielseitig gebildeten und von seinem Gegenstand und seiner Kunst durchdrungenen Mann.

A.

Die Statue Napoleons auf der Vendôme-Säule zu Paris.

Einem Befehl des Königs zu Folge, soll die Bildsäule Napoleons wieder auf der Säule aufgestellt werden, welche er dem Ruhme der französischen Waffen hatte errichten lassen. Der Bericht des Präsidenten des Ministerraths, welcher die Entschrdidung des Königs herbeigeführt hat, enthält folgendes:

„Sire, die Säule des Vendomeplatzes, dieses Denkmal unsterblicher Siege, hat seit fünfzehn Jahren die Statue verloren, welche ihre Zierde war. Diese Verstümmelung besteht noch als traurige Spur des Einfalles fremder Heere. Die Denkmäler sind wie die Geschichte, sie sind unverletzlich, wie diese; sie sollen alle Nationalerinnerungen aufbewahren und nur unter den Schlägen der Zeit fallen. Die Geschichte vergißt den Namen des großen Feldherrn nicht, dessen Genius unsern Legionen zum Sieg voranschritt; der als gewandter Regent auf Anarchie Ordnung folgen ließ, der dem Cultus seine Altäre wieder gab und dem Staate das unsterbliche Gesetzbuch schenkte, das uns noch beherrscht. Wohl ihm, wenn sein Ruhm nicht dem Vaterlande die Freiheit gekostet hätte! . . .“

„Eure Majestät will keines der glänzenden Blätter unserer Geschichte zerreißen; sie bewundert Alles, was ganz Frankreich bewundert; sie ist stolz auf Alles, was der Nation Stolz einflößt. Ich kann nur den edlen Gefühlen Ew. Maj. zu entsprechen hoffen, wenn ich die Wiederherstellung der Statue Napoleons auf der Säule des Vendomeplatzes in Vorschlag bringe . . . .“

Auf diesen Antrag wurde beschlossen, daß die Bildsäule am fünften Mai wieder aufgerichtet werden sollte.

Dieser Beschluß war im Allgemeinen dem Wunsche der ganzen Nation angemessen. Aber Doktor Antomarchi, einer der treuen Unglücksgefährten Napoleons, trat nun mit der Nachricht hervor: Ludwig-Philipps Befehl würde nicht vollzogen werden können, da die Bildsäule Napoleons gleich im Jahre 1814 bei ihrem gewaltsamen Sturze von der Höhe der Säule verstümmelt worden sey, und die Regierung der Bourbonen sie seitdem habe zertrümmern und in Stücke zertheilen lassen, welche in der Folge, wenigstens zum Theil, zum Gusse der Bildsäule Heinrichs IV. auf dem Pont-Neuf hätten dienen müssen.

Es verhält sich mit der Sache wirklich so; und wir reden, indem wir dieß wenigstens zum Theil bestätigen, als Augenzeugen. An dem nämlichen Tage des Jahrs 1814, als die verbündeten Heere in Paris einzogen, sah man die unsinnigen Bewühungen eines Volkshaufens, Napoleons Bildsäule von ihrem ungeheuren Piedestal herabzustürzen. Ja Einer aus diesem Haufen war gewandt und ruchlos genug, auf die Schultern des Colosses zu steigen, hielt hier, auf den Füßen stehend, den Kopf der Bildsäule zwischen seinen Knieen, drückte, mit bewundernswürdiger Freiheit seiner Bewegungen, durch seine Geberden tausend Verwünschungen aus, setzte dem Haupte des

Digitized by Google

Helden einen Kranz von Stroh auf und band ihm ein Seil um den Hals. Einige Stunden lang dauerten die Anläufe von 25 bis 30 Pferden fort, welche an das Seil gespannt wurden und ihre Richtung von dem Platze an bis an die Straße Saint-Honoré hin nahmen, und ihre Anstrengungen vermochten so wenig, wie die der tausend Arme, die sich mit ihnen vereinigten, den bronzenen Coloß auch nur einen Finger breit von seiner Stelle zu rücken. Die stumme, erschreckte, aber durch das für sie eben so neue, als gefahrvolle Schauspiel noch zurück gehaltene Menge erwartete mit jedem Augenblick einen Sturz zu sehen, dessen Widerhall furchtbar gewesen seyn müßte, und der das Pflaster mit einer, der Explosion einer Mine vergleichbaren Gewalt gesprengt haben würde. Denn die bronzene 114 Fuß hohe und über 5000 Pfund schwere Bildsäule, würde, bei einem Fall von einer solchen Höhe, nach dem Gesetze der Schwere mehrere Millionen Pfunde gewogen haben, und ihr Zerspringen so wie das des Pflasters hätte in der Mitte einer gedrängten Volksmenge ein Unheil verbreitet, das kaum zu berechnen ist. Die Versuche blieben jedoch sämmtlich fruchtlos, obschon man angefangen hatte, die Füße des Colosses mit Meißeln abzuschlagen. Ein später erfolgter Befehl verordnete sichere Maaßregeln, es wurde nämlich um die Säule ein zweckmäßig eingerichtetes Gerüst angebracht, das Abhägen der Füße, und zwar in der Höhe der Knöchel, beendigt, und der Coloß wurde so herabgenommen, und nicht herabgestürzt, wie Doktor Antomarchi glaubt. Die Statue wurde anfangs zu dem Gießer Delaunay geschafft, und während der hundert Tage des Jahrs 1815 in den Magazinen der Regierung aufbewahrt; um sich aber derselben zu entledigen, wurde sie nach der zweiten Restauration auf Befehl der königlichen Regierung in Stücke getheilt und zum Guße der Statue Heinrichs IV. verwendet. Der Gießer dieser letzteren hat dieß öffentlich bestätigt, zugleich aber angezeigt, daß er im linken Arme Heinrichs die Figur Napoleons im Kleinen, im Kopf die Anzeige dieses Depositums und im Bauche des Pferdes einige Kisten mit mehreren Liedern und Pamphleten jener Zeit angebracht habe.

Die Bildsäule Napoleons, von dem berühmten Chaudet gearbeitet, stellte ihn als römischen Kaiser dar, mit Lorbeeren gekrönt, gebaarisch und mit dem Feldherrnmantzel bekleidet, die eine Hand auf sein Schwert gestützt, und in der andern einen Globus haltend, auf welchem eine Siegesgöttin stand. Sie war mittelst eines einzigen Gusses gefertigt worden; nur der linke Arm und ein Ende der Draperie waren angefügt. Doktor Antomarchi berichtet jedoch, daß Napoleon mit den Formen, welche der Künstler seinem Bilde gegeben hatte, nicht zufrieden gewesen sey.

Hr. d'Argoult, Minister des Handels und der öffentlichen Arbeiten, wandte sich, ohne von dem großen Verseben zu reden, welches bei dem ersten Befehl begangen war, mit einem kurzen Bericht an den König, um ihn zu der Entscheidung zu vermögen, daß die Bildsäule, welche am 5. Mai 1831 aufgerichtet werden sollte, vorläufig zum Concurse ausgeschrieben werden möchte, da es sich für jetzt um ihre Versertigung und um ihre Vollendung bis zum 1. Januar 1832 handle. Der Concurs wurde genehmigt und soll mit dem ersten Juni schließen. Da an der Säule die Figuren in Basrelief im französischen Militaircostüm gehalten sind, so soll die Statue gleichfalls moderne Kleidung bekommen, und eben so, wie die alte Bildsäule, 114 Fuß hohe haben.

Sobald über den Concurs entschieden ist, wird die Regierung die Summe bestimmen, welche dem Künstler bewilligt werden soll, dessen Skizze von der Commission den Vorzug erhält. (Journ. des Artistes.)

Paris im April.

Die Sektion der Bildnerei an der Akademie der schönen Künste hatte für die durch den Tod des Herrn Lesueur erledigte Stelle folgende Kandidaten vorgeschlagen: die Hrn. Roman, Petitot, Nanteuil, Lairie, Debay, den Vater. Die Akademie hatte zu diesen noch die Hrn.: Maggi und Bridan hinzugefügt. In der Sitzung vom 5. März wurde Hr. Roman ernannt.

Die Jury, welche ernannt war, unter den Skizzen zum zweiten Gemälde für die Deputirtenkammer die erste Wahl zu treffen, hat die Arbeiten der HH.: Hesse, Court, Mauvoisin, Delacroix, Serrur, Debacq, Edouard, Boulanger, Marquis, Abel de Pujol bezeichnet. Die gemäß der Aufforderung der Hrn.: Granger, Picot, Guillemot, Blondel, Perier und Alour aus 21 Mitgliedern zusammengesetzte Definitiv-Jury hat der Skizze des Hrn. Hesse zur Ausführung für die Deputirtenkammer den Vorzug zuerkannt.

Seit mehreren Jahren hatte die Société d'Encouragement die Composition einer plastischen Materie zu Abgüssen, durch welche der Gyps ersetzt würde, als Gegenstand allgemeiner Bewerbung ausgeschrieben. Der für eine solche Entdeckung bestimmte Preis von 6000 Frk. wurde am 27. December v. J. den Hrn. Brian und Saint-Leger zugesprochen. Nach dem Bericht des Hrn. Merimée, besteht ihre Composition aus Kreide, Thon, verkalktem und zerstoßenem Kiesel. Sie härtet sich an der Luft und selbst unter dem Wasser, formt sich bequem, nimmt mit Leichtigkeit alle möglichen Eindrücke auf, erhält dafür, daß sie nicht mit solcher Schnelligkeit, wie der Gyps, fest wird, desto mehr Dauerhaftigkeit und leistet dem Wechsel der Atmosphäre sehr lange Widerstand.

Im Cosmorama ist jetzt eine Ansicht von Napoleons Grab auf St. Helena zu sehen.

Digitized by Google

N°. 45.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 7. Juni 1831.

Archäologische Briefe
von
Fr. Thiersch.
1.
Ueber das Ideale in der griechischen Plastik.
An den Hrn. Geh. Rath Fr. Creuzer in Heidelberg.

Mein theurer und verehrter Freund,

Sie haben die zweite Auflage meines Buches über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen einer ausführlichen Anzeige und Beurtheilung gewürdigt,*) deren Inhalt und Form mich in gleicher Weise erfreut hat. Wie Alles, was von Ihnen ausgeht, ist jene umfassende Arbeit reich an Belehrung aus der Fülle Ihrer großen und wohlgeordneten Gelehrsamkeit und erfreulich durch die Unbefangenheit Ihres Urtheils, wie durch seine Billigkeit, da wo Sie auf Irrthum stoßen, oder abweichender Ansicht folgen. Die Humanität, jetzo so selten unter den Streitenden, scheint sich in Ihren Geist und in Ihre Schriften geflüchtet zu haben. Auffallend wird Ihnen und vielleicht manchem Andern seyn, dieses von einem Manne zu hören, welcher selbst die letzten Jahre fast nur in offenem und hartem Streite mit Andern gelebt hat, von welchem auch jenes Buch voll ist; doch so seltsam es klingen mag, hat jener Unfriede nichts in meiner friedsamen Natur geändert, die am liebsten selbst Ruhe hat und andern gönnt, und aus dieser ἀπάθεια nur sich aufstören läßt, wo auf dem Gebiete der Literatur und Bildung Wege, welche zum Schlimmen führen, betreten, oder wichtige Interessen bedroht oder verletzt werden; und auch dann wünsche ich nichts mehr, als nachdem ich meinen Spruch gesagt und meiner Ueberzeugung genug gethan, in den gewohnten Frieden umzukehren. Ich erinnere mich nicht jemals eine Replik geschrieben zu haben. Esist mir deshalb sehr lieb, daß Sie über den streitenden Theil meines Buches fast ohne ihn zu berühren hinweggehen, da ich selbst auch die Sachen, welche er behandelt, werde beruhen lassen. Denn weder denke ich Herrn Hofrath Hirt zu antworten, welcher in seiner Beurtheilung meiner Schrift sein ganzes archäologisches Eigenthum sogar bis auf die Umdeutung einer Niobidengruppe in Cephalus und Prokris auch nach Bekanntmachung des vatikanischen Fragments festhält, noch auch mit Hrn. Professor K. O. Müller weiter zu rechten, welcher sein Handbuch der Archäologie, wie früher die Beurtheilung meiner Schrift auf einen ganz unhaltbaren Grund, die Isolirung des ursprünglichen Griechenlands von den benachbarten Völkern und seiner ältesten Kunst von dem zwingenden Einflusse des Cultus gebaut hat; im Gegentheil hoffe ich, neben diesem durch Geist und Gelehrsamkeit gleich hervorragenden Gelehrten auf unserem Gebiete um so mehr im Frieden zu wohnen, da ich überzeugt bin, daß die spätere Zeit mehr als meine Worte vermochten, seine Ansichten von der Beschränkung auf Einen Punkt befreien und den unsrigen näher bringen wird, ich sage den unsrigen, denn mit größtem Vergnügen habe ich aus Ihrer Beurtheilung wahrgenommen, daß sie mit den in jener Abhandlung von mir dargelegten Lehren dem Wesentlichen nach übereinstimmen. Nur in zwei Punkten scheinen Sie sich mehr von ihnen zu entfernen, in Bestimmung des Unterschieds, welcher zwischen den besten Werken aus dem Zeitalter des Phidias und den ersten zwölf römischen Kaisern besteht, und in Schirmung des idealen Princips der griechischen Plastik; indeß glaube ich nicht, daß Sie jenen Unterschied in der Zeit so groß annehmen, als es nach Ihren Worten scheinen sollte, wie er z. B. in den Werken der Literatur zwischen dem Plutarchus und Thucydides ist. Denn bei Plutarchus zeigt sich, obwohl die ganze Herrlichkeit der alten Zeit noch in seiner Erinnerung und in seinen Werken lebt, doch eine gewisse Ermattung des Geistes und der Ansicht und eine dem Unkünstlerischen sich nähernde Sorglosigkeit der im Ganzen geistreichen und anziehenden Darstellung, während in dem barbari-

*) Sie ist abgedruckt in den Wiener Jahrbüchern für Literatur, im Heft für Oktober, November, December 1830.

nischen Faun und dem Torso des Herkules, beide gegen den Theseus und Ilissus vom Parthenon gehalten, dieselbe alte Kunst, wie in diesen, die gleiche Energie und Frische des Geistes und ein nur in andrer Weise großartiger Styl, so wie eine gleich vollendete Meisterschaft der Arbeit, sich offenbaret. Doch übergehe ich jetzo diesen Gegenstand, um bei dem andern etwas länger zu verweilen. Nachdem Sie meiner Ansicht gedacht haben, in Folge von welcher die griechischen Künstler die edle Ruhe und Fassung des Antlitzes ihrer Werke aus den Mienen und von dem Ausdrucke ihrer bessern Zeitgenossen entlehnt, also die Dolmetscher des edlen Theils ihrer Zeiten sind, gedenken Sie auch der damit zusammenhängenden Lehre, daß die in der Palästra veredelte menschliche Natur den griechischen Plastikern vorzüglich zur Nachahmung und zum Muster ihrer Bildungen gedient haben. Sie bringen damit die Ansichten des gelehrten und geistreichen Verfassers der italiänischen Forschungen in Verbindung, welcher sich von dem idealen Princip der Kunst noch entschieden abgewendet habe und so weit gegangen sey, sogar dem größten neuern Maler seine Behauptung, daß er seine Madonnen mehr nach einer gewissen Idee, als nach der Wirklichkeit bilde, verkümmern und in eine ihm von den gelehrten Platonikern seiner Zeit eingepflanzte Einbildung verwandeln will. Gegen diese, wie Sie glauben der idealen Richtung feindselige und die höhere Kunst in die Naturnachahmung unterkennende Lehre führen Sie die Entertung der Menschen in jenen Zeiten, wo die edelsten und idealsten Gestalten gebildet wurden, desgleichen den Gebrauch der Alten, menschliche Bildungen ehrwürdiger und schöner darzustellen, und vorzüglich die schon in Phidias dem Wesen nach vorkommenden, durch Plato philosophisch ausgebildeten und wie in die poetische, so in die plastische Kunst übergegangenen Lehren der Ideen, der idealen Richtung und Bestrebung an, welche sich eben so in den Kunstergeugnissen der Alten werkthätig erwiesen habe, wie sie durch ihre besten und ausgezeichnetsten Kunstlehrer bestätigt werde.

Was nun diese doppelte Richtung selbst anbelangt, welche wir am füglichsten als die reale und ideale bezeichnen, weil die eine sich auf die Wirklichkeit der Dinge gründet und in ihr gleichsam eingefriedigt erscheint, während die andern einer höhern zu folgen vorgibt, und darnach trachtet, reinere und höhere d. h. ideale Bilder zu schaffen, so ist dieselbe wohl nicht von neuerem Ursprunge; sondern im Alterthume selbst begründet gewesen und uns mit ihm überliefert worden.

Ich erinnere Sie an die Lehre der ältesten Dichter über die Gebilde der Künstler, des Homer und Pindar, welche das Geschäft des Künstlers darein setzten, das dem Lebendigen, dem „Wandelnden“ Aehnliche oder Gleiche (ζωοῖσιν, ἐρπύτοισιν ὁμοίϊα, ἴσα) zu bilden und damit das höchste Lob auszusprechen gemeint sind, eben so an die spirantia ora und das vivos ducunt de marmore vultus und was in dieser Art oft als bewundernswürdig in den verschiedensten Wendungen ausgesprochen wird, um Nachahmung der Natur, Nacheiferung ihrer Wahrheit und das Lebenathmende als das Ziel und den Gipfel der Kunst zu bezeichnen. Nicht schwer würde seyn, Ihren Zeugnissen für die ideale Richtung der alten Kunst aus den Alten eine gleiche gewichtige Reihe von Zeugnissen für die reale Richtung derselben entgegen zu stellen. Dazu kommt, daß wie die ideale durch den Plato und seine Nachfolger, so die reale durch Aristoteles und seine Schule ihren philosophischen Vertreter und Dolmetscher erhalten hat. Wie bekannt setzt dieser das Wesen aller Kunst in Nachahmung, μίμησις. Zwar sagt er nicht Nachahmung der Natur; aber da er bei seiner auf die Wirklichkeit der Dinge gerichteten Forschung und bei seinem Bestreben, sie aus ihnen selbst zu erklären das Ideale ausschließt und die platonischen Ideen selber in der Bedeutung seines Lehrers gar nicht gelten läßt, so ist keine Frage, daß er die Nachahmung nicht auf irgend ein Geistiges bezogen, sondern die Nachahmung der Natur, d. h. in diesem Falle Nachbildung der durch die Natur erzeugten Gestalten verstanden hat und sich demnach über die hier obwaltende Anschauung nicht erhebt.

Doch lassen wir das Alterthum und seine Spaltung zwischen dem Idealen und Realen, wollen aber noch bemerken, daß dieselbe alle Verhältnisse, alles Wissen, Forschen und Schaffen durchdringt und gleich stark und ausgebildet wie in der Kunst auch im Leben, im Staate, in der Religion und in der Literatur, in der bildenden und redenden Kunst, dann erst hervortrat, als beide schon den Gipfel ihrer Ausbildung erreicht hatten. Sowohl Sophokles und Aristophanes als Phidias und Polyeletus von Argos hatten geblüht, da Plato die ideale, Aristoteles die reale Richtung den Kunstlehrern eineten. Wir kommen demnächst auf die Eindürgerung jenes Unterschieds in die etwas verworrenen und mageren Lehren der neuern Künste, denen man eben deßhalb, weil sie weniger in der Zeit, ihre Bildung und ihrem Bedürfniß wurzeln, und aus ihnen ihre Nahrung ziehen und ihre Früchte treiben, mehr als die Alten den ihrigen, einen Grund ihres Daseyns zu finden gesucht hat. Man hat sich deßhalb an die Philosophen gewandt und diese haben ihnen in der Aesthetik eine Art von Ausweis über ihr Leben ausgefertigt und eine Diät vorgeschrieben, bei welcher sie leiden und leben und ihr Fortkommen finden sollen. In diese hat sich nun auch die Lehre von der Nachahmung der Natur und der Bildung nach Idealen als ein wesentlicher Bestandtheil eingefunden; aber sie ist nicht auf dem von Ihnen in jener Arbeit so schön und fruchtbringend betretenem Wege eingezogen, man

Digitized by Google

hat nicht, wie Sie bei der idealen Richtung thun, zunächst und vor Allem die Alten über das, was sie gewollt und warum, zu Rathe gezogen; sondern ist auf eigene Hand verfahren und da ist denn viel Unklares, Verworrenes, um nicht zu sagen Verkehrtes in die Lehre, aus ihr nicht selten in die Kunst übergegangen, bis namentlich von Schelling in seiner berühmten Rede über die Verhältnisse der Natur zu der bildenden Kunst, Nachahmung der Natur in einem tiefern Sinne aufgefaßt und als ein Schaffen im Geist der Natur geltend gemacht wurde. Indem wir dieses nachzuweisen und zu beleuchten andern, vorzüglich unserem Freunde Schorn überlassen, der das Verhältniß der Idealität und Realität des Kunstwerks auf eine mit Schellings und, wie ich nachzuweisen gedenke, auch meiner Ansicht zusammentreffenden Art in seinen Studien der griechischen Künstler ausführlich entwickelt hat, und dessen Obliegenheit es ist, die Aesthetik zu lehren und zu Ehre zu bringen, bleiben wir in dem von Ihnen gezogenen Kreise, der außer uns beiden noch Winckelmann und Rumohr umfaßt. Ich will dabei zunächst erwähnen, was mir mit diesem letzten Gelehrten begegnet ist, weil es vielleicht unsere gegenseitige Verständigung einleitet. Ich war eines Tages mit ihm über jenen Gegenstand, den Sie behandelt haben, in ein umfassendes Gespräch gerathen, das mir durch die reiche Erfahrung dieses ausgezeichneten Mannes und durch die Lebhaftigkeit seines Geistes im höchsten Grade anziehend und belehrend war. Er setzte mir mit vieler Ausführlichkeit auseinander, wie er in der Kunst Natur und nur Natur, aber nicht auf die Art, wie es gewöhnlich geschehe, wolle, nicht ein knechtisches Wiedergeben, gleichsam eine schwächere Copie eines starken Originals, sondern das Eindringen in die Eigenthümlichkeit des Originals, die Ausscheidung und Hervorhebung desselben und dadurch das Original in seiner ganzen Lebendigkeit, Frische und Wahrheit. Es war also doch nicht, was man gewöhnlich ein Nachahmen der Natur nennt, was er begehrt, sondern mehr ein Versenken in ihr Inneres, ein Auffassen derselben mit dem Geist und ein geläutertes und klares Hervorbringen ihres Wesens durch den schaffenden Geist des Künstlers ungefähr eben so wie es Schelling bezeichnete. Ich fand mich deßhalb veranlaßt, ihm zu bemerken, daß nach seinen Erläuterungen er mehr Idealist sey, als diejenigen, gegen welche er streite, nur auf andere Weise, und er gab mir zu, daß dieses allerdings mit ihm der Fall sey. Diejenigen aber, gegen welche er zu Felde lag, waren jene Idealisten der Winckelmann'schen Schule, welche keineswegs die platonischen sind, wie Manche annehmen, sondern in einer langen und allmähligen Umbildung der platonischen Vorstellung zu einer Art von Schattenbild der Natur gelangten, welches schon Cicero nicht mehr Leib, sondern gleichsam Leib, nicht Blut sondern gleichsam Blut genannt hat.

Daß Winckelmann, dem seine Zeit und seine Studien nicht gestatteten, tiefer in den Plato einzudringen, welchem sein erhabener Geist ebenbürtig und verwandt war, seine Vorstellungen von der Idealität der alten Kunst aus dem Plato selbst geschöpft, oder aus den Neuplatonikern genommen habe, möchte ich nicht behaupten; sie scheinen ihm vielmehr aus näherer Quelle zugeflossen zu seyn, aus seinem Umgange mit den Malern seiner Zeit, besonders mit Raffael Mengs, der in seinen Vorstellungen von dem Idealen das Mittel suchte, die Kunst aus ihrer Versunkenheit in eine Ziel- und Charakterlose Nachahmung des unmittelbar Gegebenen zu retten und in eine ihrer Würde gemäße Richtung zu erheben. Ganz gewiß traf Winckelmann bei seiner Musterung des ganzen Alterthums auch in den Alten selbst auf jene Vorstellungen; aber lebendig und so zu sagen praktisch wurden sie ihm erst durch Umgang und Ansicht seines Freundes, der in der Kunstlehre über ihn mehr als gebührlichen Einfluß ausübte. Nun zeigten jene Ansichten schon in den Werken von Mengs ihr geheimes Gebrechen, welches hervortritt, sobald ihnen ohne Besseres nicht nur Einfluß auf die Bildung der Gestalten zuerkannt, sondern sie auch als Ordnerinnen und Gesetzgeberinnen dieser Bildung anzusehen werden: das durch sie Geborene hat Theil an ihrer „gleichsam Natur" und erscheint gegen die Fülle und Kraft der wahren Natur gehalten mehr oder weniger als charakterlos und schattenhaft.

Nicht aber die Kunstlehre Winckelmanns selbst habe ich, wie es Ihnen scheint, aufgegeben, im Gegentheil sie als den Kern seines Werkes und als das eigentlich Unvergängliche an ihm bezeichnet; wohl aber bin ich dem Sinne und der Ausdehnung, die er dem idealen Principe gegeben hat, entgegengetreten, weil durch sie die Kunst Gefahr lauft, in einen Schatten ihrer selbst verwandelt zu werden; daher war ich auch weit entfernt, dem Realen in einer andern Weise zu huldigen, als in der oben dargelegten, welche den freien schaffenden Geist keineswegs aufhebt. Wie in der Philosophie die Trennung des Realismus und Idealismus, so scheint in der Kunst die Trennung des realen und idealen Grundes Willkühr und Einseitigkeit und die wahre Kunst real und ideal zu gleicher Zeit und in gleicher Weise. Weit entfernt aber durch Darlegung dieser Ansicht von Plato mich zu trennen, glaube ich dadurch im Gegentheil erst mich weiter in seine Lehren hineingestellt zu haben. Doch die nächste Frage ist, ob in meiner Abhandlung jene Vermittelung der beiden Principien wirklich versucht wurde? Ich glaube das, obgleich Ort und Gelegenheit eine ausführliche Darlegung meiner Ansicht nicht gestatteten. da

Digitized by Google

nicht Kunstlehre, sondern Kunstgeschichte mein Zweck war und jene nur gelegentlich zur Erläuterung von dieser beigezogen wurde. Die griechische Kunst ist zu sehr Natur und naturgemäß, als daß ich diese und zugleich die Quelle dieser Naturwahrheit verkennen konnte, nämlich die Begeisterung für das Schöne und Vollendete der menschlichen Gestalt, welche die Palästra und das heilige Festspiel dem Auge und der Erwägung des Künstlers darbot. Ich habe deßhalb die Aufmerksamkeit auf jene Räume gymnastischer Uebungen und des festlichen Kampfes geleitet und geglaubt hier die Schule der griechischen Plastik nachweisen zu müssen. Denn woher, wenn nicht aus dem durch sorgfältige Pflege entwickelten und veredelten menschlichen Gewächs hätte die Einsicht in das der Gestalt eines jeden Alters und einer jeden Gemüthsart Zuständige, in das Ebenmaaß und die Harmonie der Glieder, in die ganze unermeßliche Fülle jener Schönheit geschöpft werden können, die in ihrer Plastik sich je mehr entfaltet, je tiefer man in sie eindringt? Ich bin noch weiter gegangen und außerdem, daß ich auf diese Weise das reale Princip der griechischen Kunst zu Grunde gelegt und es in ihr waltend und bildend gezeigt, habe ich sogar den Ausdruck der Ruhe und der sittlichen Fassung, den ihre edelsten Gestalten zeigen, als der Natur und den bessern sie umgebenden Gestalten entnommen dargestellt. Sie führen dagegen unter anderem an, daß schon damals, als dieser Ausdruck den Werken der Plastik gegeben wurde, die Entartung der Menschen groß gewesen und sie nicht ihren Künstlern das Gepräge der Scheue zeigen konnten, welche längst von ihnen entwichen war. Alcibiades dient Ihnen zum Beweise, den gerade die Künstler am meisten nachgeahmt und in dem sie jenen Ausdruck nicht nachzuahmen gefunden hatten. Alcibiades war der schönste und der liebenswürdigste seiner Zeitgenossen und allerdings voll großer Leidenschaften; aber doch so, daß zuletzt die Liebe zur Heimath und der ihm natürliche Edelmuth das Unrecht seiner Mitbürger überwog. Was berechtigt uns aber anzunehmen, daß bei diesem Schwanken seiner Natur sich die Züge der Entartung auf seinem Antlitz gezeigt? im Gegentheil scheint dieses davon unberührt geblieben zu seyn, da er, wie die Alten bemerkten, in allen Lebensaltern die einem jedem zukommende Art der Schönheit im höchsten Grade gezeigt hat, und so bei den Andern Zeitgenossen in einer Periode, wo die Scheu vor dem Oeffentlichen noch groß genug war, um, wenn die Tugend verloren worden, doch den Schein derselben noch hervorzuwenden. Es ist bekannt, wie streng noch zu den Zeiten des Demosthenes auf diese äußere Erscheinung eines sittlichen, sich bis auf Gang, Stellung und Geberden erstreckenden Anstands gehalten wurde. Dazu hat es zu keiner Zeit weder in Athen noch in andern Staaten von Griechenland an Jünglingen und jungen Männern gefehlt, welche die edle Scheu reiner Tugend in sich bewahrend dem Künstler auch in dieser Hinsicht zum Vorbild dienen konnten, und noch Demetrius Poliorcetes machte die Erfahrung, daß der schönste athenische Jüngling seiner Zeit augenblicklichen und schrecklichen Tod in den kochenden Gewässern des Bades der Entehrung vorzog, welche ihm die sträfliche Leidenschaft des Königs anfann. Allerdings waren, wie diese Gesinnungen, so die Gestalten vollendeter Schönheit auch in Athen je später je sparsamer gesäet und Cicero bemerkt, daß zu seiner Zeit ein wirklich schöner Jüngling in Athen eine Seltenheit sey und auch Raffael beklagt sich über die Seltenheit weiblicher Schönheit. Indeß reicht es hier wie dort hin daß sie gefunden wurden, und dem Auge des wahren Künstlers blieben sie damals so wenig als jetzo verborgen. Im Winter des Jahres 1811 hatten die deutschen Künstler in Rom in der Werkstatt eines Schuhmachers einen dem Jüngling nahen Knaben aufgefunden, der ihren gemeinsamen Studien zum Modell diente und in allen Theilen eine Schönheit zeigte, welche allen Anforderungen der Kunst zu genügen und an die edelsten Jugendgebilde der Alten zu erinnern im Stande war. Eben so ist bekannt, wie Thorwaldsen durch die Schönheit eines Hirtenknaben aus der Campagna, der ihm beim Gastmedes zum Modell diente, darauf geleitet ward, jene bewunderungswürdige Bildsäule nach ihm zu bilden, die er schon achtmal in Marmor zu wiederholen Veranlassung gehabt hat. Eines Tages ging ich in Rom mit zwei jungen Künstlern, einem Maler und Bildhauer vom Vatican die lange Via Julia nach der Farnesina hinauf. Plötzlich hielt der Maler an. Ein junger Mensch von ungewöhnlicher Schönheit aus gemeinem Stande, hatte seine Aufmerksamkeit und sein Erstaunen erregt. Er war sogleich mit ihm im Gespräch, und wir theilten bald die Bewunderung des Malers. Er war der Lehrling eines Bäckers. Wir folgten ihm zu seinem Hause in der Nähe, und die Künstler waren bald mit seinem Meister und seinen Angehörigen über Art und die Bedingung einig, unter der sie ihn für ihre Arbeit brauchen wollten. Keine einzige Jugendgestalt von allen, die ich in Rom gesehen, schien mir den Charakter der männlichen Jugend, besonders den Engel und den seelenvollen Ausdruck ihrer Unschuld und Sitte in den raffaelischen Gemälden so treu und so rein wiederzugeben, als dieser Knabe, welcher ohne das aufmerksame Auge jenes Malers für die Kunst verloren geblieben, aber zu den Zeiten Raffaels lebend und von ihm gekannt, die Zahl schöner Gestalten vermehrt hätte, nach denen er seine Studien und seine Werke ausgeführt hat.

(Der Beschluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 46.

Kunst-Blatt.

Sonnabend, 11. Juni 1831.

Archäologische Briefe von Fr. Thiersch.

4.

Ueber das Ideale in der griechischen Plastik. An den Hrn. Geh. Rath Fr. Creuzer in Heidelberg.

(Beschluß.)

Ich führe unter vielen diese Fälle an, um zu zeigen, wie überall und zu allen Zeiten der aufmerksame und in Erkennung des wirklich Schönen geübte Künstler unter seinen Zeitgenossen die seinen Wünschen entsprechenden Gestalten nicht vergeblich suchen, und nach ihnen wie die Schönheit der Gliedmaßen, so die Reinheit eines edlen Ausdrucks zu bilden im Stande seyn wird. Ja ich möchte dem Hrn. Baron v. Rumohr, wenn er behauptet, Rafael habe die Madonna gegen seine Erklärung doch nicht nach einer Idee, sondern nach der Natur gearbeitet, wenigstens in so weit Recht geben, als in allen jenen Madonnenbildern wenn auch noch so edle, doch ganz offenbar ächt italiänische, und zwar römische Natur, wie venezianische in den Madonnen von Tizian, zu erkennen; und einem aufmerksamen Künstler würde nicht unmöglich seyn in Rom, der Stadt schöner Frauen, die Madonnen des Rafael in ähnlicher Weise wieder zu finden, wie unsere zwei Künstler einen seiner Engel in dem schmucklosen Gewande eines Bäckerknaben entdeckten.

Nach dem aber, was ich eben auseinander gesetzt habe, würden Sie mir Unrecht thun, wenn Sie meinten, daß ich dieses Nachahmen der Natur so ohne weiteres als eine Copie des zufällig Gegebenen ansehe. Denn etwas anderes ist es, diese ab- und nachzeichnen und sich in die Natur versenken, um erfüllt und, man vergebe dem Ausdrucke, berauscht von ihrer Herrlichkeit sie zu fassen und wahrhaft zu begreifen, und sie aus der Fülle des Geistes gleichsam neu zu erzeugen und im Kunstwerke darzustellen. Schon der geistreiche Porträtmaler schreibt, so zu sagen, sein Original nicht ab, sondern versenkt sich in seine Eigenthümlichkeit und erzeuge es neu, und gibt ihm eben dadurch seinen Charakter und seine höhere Naturwahrheit; und so auch der plastische Künstler. Man vergleiche irgend eine vom Gesichte oder einem Gliede genommene Form mit dem, was der Meißel des gebildetsten Plastikers als daßelbe Gesicht und daßelbe Glied mit möglichster Treue darstellt, und man wird finden, daß er einen Theil des Gegebenen aufopferte, hier ab-, dort hinzuthun mußte, um sich und der Kunst und den Forderungen der wahren Aehnlichkeit zu genügen, und daß durch dieses Abwägen und Abdrücken des Gegebenen und Nichtgegebenen er eben schaffend erscheint und sich als Künstler darstellt; in jedem andern Falle würde er störend und zurückstoßend erscheinen und statt des Lebens seine Mumie geben. So allein läßt sich das reale Princip in der Kunst fassen, und die Natur als das reine und lautere Element derselben, in welchem sie sich bewegt, ausbreitet und gestaltet und von der sie sich nicht lösen kann, ohne, wie wir bemerkten, zum Schatten ihrer selbst zu werden.

Ich hoffe hiedurch deutlicher ausgeführt und zugleich gerechtfertigt zu haben, was über diesen Gegenstand S. 250 gesagt wird: „dem zur Bildung menschlicher Gestalten berufenen Künstler bot sich in den Gymnasien und auf den Schauplätzen der öffentlichen Festkämpfe die menschliche Gestalt in ihrer höchsten und vollendetsten Ausbildung, welcher sie allein in der Palästra durch die sorgfältigste Pflege der den ganzen Menschen umfassenden und den Leib wie den Geist gleichmäßig entfaltenden Erziehung theilhaftig werden konnte, zur Beobachtung und Nachbildung dar. Hier wurde, wie in dem ganzen Volke, so in den Künstlern, der Sinn für das Lebendige in seinen edelsten Formen, eine Alles erfüllende Begeisterung für das Schöne geweckt, und nach Vernichtung der alten Schranken die Wahrheit und Schönheit der Gestalt, umgeben von Anmuth, Besonnenheit und Sitte, als Spiegel eines in sich wohlgeordneten, beruhigten und klaren Gemüths zum Kampfziele für die Bestrebungen der Künstler aufgestellt. Das Erz, der Marmor sollten Leben haben, athmen, verlangte die allgemeine Stimme, und nichts die Harmonie der sinnlichen und sittlichen Schönheit aufheben und gefährden."

Demnächst aber werden Sie, mein geehrter Freund,

Digitized by Google

leicht wahrnehmen, wie bei diesem Nachahmen der Natur, bei dem Eindringen in ihre Wesenheit, Schönheit und Bedeutsamkeit und der dadurch bedingten Erzeugung des Naturgemäßen und Nichts als Naturgemäßen und Wahren, zugleich das Ideale gegeben, der ideale Grund durch den realen in der alten Kunst bedingt und in unsere Vorstellungen aufgenommen ist.

Denn eben jenes Schaffen ist die freie That des Geistes, und geschieht nach der Idee, welche sich ihm aus der Natur entbindet, wie der Gedanke aus dem irdischen Stoffe, welcher waltend über ihm gebietet, ohne daß er aufhört seinen Gesetzen unterworfen zu seyn. Die Erzeugnisse jener erschaffenden Kraft sind nur aus der Natur und ganz Natur; etwas in ihnen, was nicht aus ihrer Tiefe geschöpft, nicht sie selbst neugeboren, frisch und athmend wäre, würde eben deßhalb ein Gemachtes und Willkührliches seyn; sie sind nicht ein Analogon des Einzelnen und Zufälligen in der Natur, so daß sie es wiederholten oder dasselbe wären, aber sie entsprechen der Natur, so daß das Einzelne, Zufälligere der besonderen Erscheinung in dem Wesentlichen derselben und in ihrer lautern Hervorbildung untergegangen ist, um einer neuen wahren und reinen Geburt Raum zu geben, die eben deßhalb, wahrhaft naturgemäß, weil sie wahrhaft ideal, und ideal ist, weil sie die reinere lautere Natur wiederspiegelt. „Die Kunst, heißt es S. 235, ward eine zweite Schöpfung menschlicher Gestalt, als des irdischen Abbildes der Schönheit und der Sittlichkeit. Zugleich erhob die Beaeisterung für das Schöne über das Zufällige seiner Erscheinung in der einzelnen Form, und ließ es vor dem Gemüthe des Künstlers in verklärter Reinheit sich offenbaren. Es in dieser darzustellen wurde die höchste Aufgabe, nachdem auch die Götterbilder ihre alten Formen abgelegt hatten und dem Künstler oblag, den Zeus, die Pallas und die andern Bewohner des Himmels in der Erhabenheit und unsterblichen Schönheit, in welcher sie auf dem Olymp erscheinen, dem Auge ihrer Verehrer zu zeigen.“ Das alles wird sofort als der „Aufschwung der Kunst zum Idealen“ mit ausdrücklichen Worten bezeichnet und nachgewiesen, wie die homerischen Gesänge durch ihre klare und lebendige Zeichnung der Olympier denselben erleichterte. „Ohne dies, wie später Zenrie, erklärten, daß sie, jenet die Majestät des Zeus, dieser die Anmuth der Helena nach Homer, und so gebildet, wie durch die Schilderung des Dichters in ihnen die Anschauung sey geweckt worden.“

Ich glaube nicht daß es weiterer Worte bedarf, um Ihnen, mein theuerer Freund, zu zeigen, daß ich, obwohl auf der einen Seite die ganze Wichtigkeit und Stärke des realen Grundes der griechischen Kunst als eine Nachahmung der Natur anerkennend, doch weit entfernt bin, ihren Weg zum Idealen zu übersehen, im Gegentheil ihre Vollendung eben darin sehe, daß sie sich durch jenes Leben und Walten in der Natur und dem gegebenen Schönen zu der Bildung des Idealen vorbereitet und erhoben hat. Auf diesem Standpunkt glaub' ich mitten in dem Plato zu stehen, auf welchen Sie mich verweisen, und darf mich auf dasjenige beziehen, was er im Symposion der Diotima in den Mund legt, wo sie den Sokrates lehrt, wie er durch Anschauung des Schönen in den verschiedenen Formen seiner Erscheinung, durch Begeisterung und Versenkung in seine Herrlichkeit, sich zu der Anschauung des ursprünglich Schönen, zu der Idee desselben erhebt und durch diese zur Erkenntniß der andern Ideen gelangen soll. Das ist platonische Weisheit, innige Verbindung und Durchdringung des Realen und Idealen in derselben Anschauung, und Gelangung zu diesem durch jenes, so daß dieses sich zu dem andern verklärt, ohne je von ihm als seinem Grunde und seinem Bestande sich abzuwenden. Denn obwohl des Anschauens der Idee theilhaftig, ist der platonische Sokrates doch sein lebenlang Enthusiast ihrer Erscheinung in schönen Gestalten, und stellt durch sich, seine Weisheit und Art vollständiger und besser dar, was ich gemeint hatte, als es meine Worte vermöchten. Dieser Weisheit habe ich auch in jenen Abhandlungen gehuldigt und in ihr der ächten Lehre des großen Philosophen. Ueberhaupt einigen in ihm, wie die reale und ideale Seite der Dinge, so der Forschung, sich auf wunderbare Weise zu Einem Ganzen, welches die Späteren wieder zerstört haben, indem Aristoteles durch seine Art und Ansicht vornämlich auf das Reale fund die in seiner unmittelbaren Erscheinung geoffenbarten Gesetze, die Platoniker aber mit Verschmähung des Realen mehr und mehr zu dem Idealen allein hingezogen wurden, und in dem Neuplatonismus dahin gelangten, mit dem Realen den Grund der Dinge und dadurch das wahrhaft Wirkliche zu verkennen, das eben in der Durchdringung beider begriffen ist. Vor dieser Einseitigkeit, auf der Einen Seite des aristotelischen Realismus und auf der andern des neuplatonischen Idealismus in der Kunst, habe ich mich und meine Leser zu bewahren gesucht und es ist wohl nur der Unklarheit und Kürze meiner Darstellung beizulegen, daß meine Ansicht einem Mann von Ihrem Geiste, Ihrer Umfangenheit und Gelehrsamkeit nicht deutlich geworden war. Mir aber gibt dieser Umstand Gelegenheit, Ihnen öffentlich meinen Dank für die gelehrte Sorgfalt, welcher Sie jene Abhandlung würdig gehalten haben, und für die mannichfache Belehrung zu sagen, die ich Ihrer Beurtheilung verdanke. Ich verbinde damit die Versicherung der größten Verehrung mit welcher mich Ihre große Gelehrsamkeit und Ihre literarischen Verdienste eben so wie Ihre Gesinnung von jeher erfüllt haben.

Digitized by Google

Nekrolog.

Am 9. Februar 1830 starb zu Gröningen Herr Gerhardus Laverius de San, Zeichenlehrer am Institut der Zeichen-, Bau- und Navigationskunde, so wie auch Lektor der Zeichenkunst an der hohen Schule daselbst. Als einzig gründlich gebildeter und talentvoller Historienmaler in dieser ganzen Umgegend hat er die gerechtesten Ansprüche, daß man seinen Verdiensten in der Kunstwelt Gerechtigkeit widerfahren lasse, und ihm einige wohlverdiente Lorbeeren weihe. Im Jahre 1754 erblickte er zu Brügge das Licht der Welt und erhielt daselbst seinen ersten Unterricht bei Egillon, nachmaligem Mitgliede des damaligen königlich französischen Institutes. Mit den nöthigen Vorkenntnissen ausgerüstet und mit einem Empfehlungsschreiben des damaligen Bischofes von Brügge, weiland Herrn Felix Wilhelmus Brenart, an den berühmten Pompejus Battoni zu Rom, versehen, verließ er frohen Muthes sein Vaterland und besuchte das Paradies der Künste, Italien, um auf dem klassischen Boden den Gipfel der Kunst zu ersteigen. Daselbst angekommen, arbeitete er mit unermüdetem Eifer; seine Talente als Maler entwickelten sich immer mehr, und er machte so große Fortschritte, daß die Akademie zu Parma im Jahre 1783 sein Gemälde, den Raub des Palladiums durch Ulysses vorstellend, bekrönte und ihm eine goldene Medaille zuerkannte. Eine von ihm verfertigte Copie nach diesem Bilde ziert den Kunstsaal des Zeicheninstituts zu Gröningen, worin man seine korrekte Zeichnung, seinen kräftigen und vortrefflichen Pinsel, so wie seine schöne Composition bewundert. Im Jahre 1784 erwarb er sich an der päbstlichen Akademie zu Rom eine silberne Medaille für eine Zeichnung nach dem nackten Modell, und 1785 wurde ihm zu Parma wieder eine goldene zuerkannt für ein historisches Gemälde, welches Alexander vorstellt, der den mit Heilm itteln angefüllten Becher aus der Hand seines, bei ihm in Verdacht gesetzten, Freundes und Arztes annimmt. In der festen Hoffnung seinen nun schon gegründeten und allgemein anerkannten Ruhm durch Erlangung des, beim fünfjährigen päbstlichen grossen Concurs ausgesetzten Preises, zum Gipfel zu führen, war er gerade damit beschäftigt, ein historisches Gemälde, die Flucht der Cibilia und ihrer Gespielinnen aus dem Lager des Porsenna vorstellend, zu verfertigen, als unerwarteter diese reizende Aussicht durch eine gefährliche Krankheit seiner Mutter getrübt wurde, indem kindliche Liebe und Pflicht ihm geboten, nach seiner Heimath zurückzukehren. War nun auch seine Absicht nicht erreicht, mußte er den Weg des Ruhms in Italien verlassen, so hatte sich doch sein Ruf auch im Vaterlande verbreitet. In seiner Vaterstadt angekommen, ward er daselbst im Jahre 1790 als Direktor der städtischen Zeichen-, Maler- und Baukunst-Akademie ernannt. Er bekleidete diesen Posten bis 1795, indem die damals entstandenen Unruhen in seinem Geburtsorte ihn nöthigten, nach Gröningen zu emigriren, wo sein Bruder römisch-katholischer Priester war. Unter der Zahl seiner Schüler zu Brügge war auch der verstorbene Odevaere, der seinen ersten Unterricht von ihm erhielt und bei ihm den Grund zu seinem nachherigen Ruhm legte. Gerade um diese Zeit wurde das oben erwähnte Institut zu Gröningen errichtet, und da seine Talente bald daselbst bekannt wurden, so ersuchte man ihn, den Posten als Lehrer bei demselben anzunehmen, den er auch bis an sein Ende begleitete. Hier hat er seine Geschicklichkeit als Führer in allem, was einen Historienmaler bilden kann, hinreichend an den Tag gelegt, und viele Schüler haben sich unter seiner Direktion als Zeichner, Maler und Modellirer gebildet.

Das erwähnte bekrönte Bild, der Raub des Palladiums; dann der Verrath des Simson durch Delila; eine Karavane in einer gebirgigen Landschaft; die sterbende Kleopatra, so wie sieben, in einer katholischen Kirche zu Gröningen sich befindenden Gemälde, als:

1) der Märtyrertod der heil. Barbara, verfertigt im Jahr 1792
2) die Geburt des h. Augustinus verfertigt . 1794
3) dessen Tod 1796
4) die Geburt Christi 1803
5) die Aufnahme in den Tempel 1805
6) das heilige Abendmahl 1807
7) die Auferweckung des Lazarus 1809

nebst zwei andern in dem Hause des weiland Herrn Wychel van Lellens sich befindenden großen Gemälden, nämlich: 1) das Familienbild dieses Herrn und 2) die Geistesgegenwart des Scipio, so wie viele andere Gemälde liefern uns Beweise genug, was er als Maler war. Dem Institute nützte er ganz besonders durch seine feste, auf genauen und gründlichen anatomischen Kenntnissen beruhende Zeichnung.

Eben dadurch war er auch im Stande mit Glück im Runden zu modelliren, worin unter andern eine lebensgroße Gruppe des Milo von Kroton, die im Kunstsaal des Instituts aufgestellt ist, und die Gruppe eines Hundes, der eine Katze zerreißt, rühmliche Beweise sind. Erstgenannte Gruppe hat die Wittwe des Verstorbenen Sr. Majestät dem Könige der Niederlande unterthänigst angeboten und Höchstdieselben geruhten sie huldvoll anzunehmen, so daß sie laut eines von Sr. Majestät ausgefertigten Dekrets vom 12. Mai 1830 bis zur nähern Verfügung einstweilen dem Institute zur Bewahrung anvertraut wurde. Die in der zweiten Gruppe vorgestellte

Digitized by Google

Scene hat der Verewigte aus der Natur aufgefaßt. Ein großer, mit einem Löwenkopf gezierter Hund, des Künstlers treuer Begleiter, hatte die Gewohnheit, alle Katzen, deren er habhaft werden konnte, mit Ausnahme der mit ihm im Hause lebenden, ohne welche er nicht schlafen und eßen mochte, zu zerreißen. Der Anblick einer solchen Scene gab seinem Herrn Veranlassung augenblicklich eine Skizze davon zu entwerfen. Schade daß beide Gruppen nicht in Marmor gehauen sind, damit sie der späten Nachwelt aufbewahrt werden können.

Eine Menge nachgelaßener Zeichnungen geben ferner Zeugniß von seinem fruchtbaren Genie und von seiner Leichtigkeit im Componiren. Zu bedauern war es, daß sein Wirkungskreis sich größtentheils auf einen strengen Schulunterricht beschränkte, der ihm täglich acht Stunden raubte. Mehr als genug, um den freien Geistesflug eines genialen und talentvollen Künstlers nicht allein zu lähmen, sondern auch seinen Muth endlich niederzuschlagen und den Geist zu tödten. Hätte er auf einer Stelle gestanden, wo er bloß das Ganze zu leiten, oder nur mit einer höhern Klasse zu thun gehabt hätte, die schon über den Elementar-Unterricht hinweg war; hätte er dabei zahlreiche Bestellungen gehabt, so erfreute man sich gewiß vieler großen vortrefflichen Arbeiten von seiner Meisterhand. Dennoch fügte er sich in sein Schicksal und schien zufrieden zu seyn, wiewohl er sich einmal, als ich mich mit ihm über Gegenstände der Kunst unterhielt, in ironischem Ton äußerte, daß man nicht wisse, daß ein Historienmaler in Gröningen lebe. Obgleich seine Jahre hoch waren und er sechs und siebzig Mal den Wechsel der Jahrszeiten erlebt hatte, so war doch stets sein Geist jung und heiter, wenn seine Gedanken im Elysium der Kunst umherschweiften. Kurz vor seinem Ableben, als ich ihn zum letzten male sah, sprach er noch mit so viel Feuer von seinen in Italien verlebten Jugendjahren, daß seine Wangen glühten und seine Augen funkelten. In späteren Jahren hatte er noch den Entschluß gefaßt, von Gröningen aus eine Reise nach Rom zu unternehmen, um noch einmal in seinem Leben die Wunderwerke der Kunst zu sehen, deren Abdruck er, seit seinen Studienjahren daselbst, seiner Seele tief eingeprägt hatte; allein es traten politische Hindernisse in den Weg, und seine Absicht blieb demzufolge ein frommer Wunsch.

Besonders dienstfertig und leutselig war er, wenn Künstler sich ihm näherten, die von demselben Enthusiasmus für die Kunst beseelt waren, der noch so jugendlich in seinem Busen glühte.

Mißbegierigen Künstlern, die ihn um Beurtheilung ihrer Arbeiten baten, war er ein lehrender Freund und Führer, und sie verließen ihn nicht, ohne etwas Nützliches von ihm erfahren zu haben. Das Institut bedauert seinen Verlust; seine Verwandte und Freunde trauern über ihn, und für die Stunden der Unterhaltung, die ich in seiner Gegenwart verlebte und deren ich mich noch oft erinnern werde, folge ihm mein Dank in jene höhere Regionen, wo ihm das, was er hier als Schönheit empfand, als Wahrheit entgegen geht.

C. Meyboom.

Paris.

Der Oberst Bernardini hat seine reiche Gemälde-Sammlung dem Publikum geöffnet, aber um die große Menge abzuschrecken, den Eintritt anfangs auf 10 Frk., nachher auf 5 Frk. festgesetzt. Unterrichteten Künstlern jedoch zeigt er gerne seine Gallerie unentgeltlich, darum sind die Säle nie überfüllt und der Beobachter hat Muße, die zahlreichen und kostbaren Sachen zu bewundern, welche sie enthalten, und den Vortheil, sich darüber mit dem Eigenthümer, einem der begeistertsten und originellsten Kunstfreunde, zu unterhalten. Dieses interessante Museum besteht aus 800 bereits aufgestellten Gemälden der alten Schulen, und aus 1200, die noch nicht vollständig geordnet werden konnten. Zwanzig bis dreißig Jahre seines Lebens, und eine Summe, die vielleicht eine Million übersteigt, soll Hr. Bernardini auf die Sammlung dieses Schatzes verwandt haben. Ein Katalog dieser merkwürdigen Sammlung ist noch nicht gefertigt; sie enthält aber Werke aus allen Epochen der neuern Malerei, von ihrem Wiederaufblühen unter Giotto und den van Eyck bis in die neuesten Zeiten.

Schottland.

Im vergangenen Jahre hat man in der Grafschaft Fife in Schottland, ein wenig nördlich von dem Platze, wohin Small das Gefecht zwischen den Römern und Caledoniern versetzt, ein prächtiges römisches Schwert von ungefähr 17 Zoll Länge gefunden. Der Griff und das Stichblatt, welche von Bronze sind, enthalten mehrere Figuren in Relief, wie den Jupiter, die Eedkugel haltend, den Apollo mit Bogen und Köcher, den Herkules, Neptun, den Arion auf dem Delphine. Auf der Klinge, welche von dreieckiger Form ist, befinden sich mehrere in Gold eingelegte Figuren. Nicht viel früher wurde zu Markinch in der nämlichen Grafschaft nahe an dem den Römern zugeschriebenen Amphitheater eine andere Waffe derselben Gattung gefunden.

Digitized by Google

N°. 47.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 14. Juni 1831.

Die Kunstausstellung zu Rom 1831.

Die meisten, welche im dießjährigen März und April der Ausstellung wegen das Kapitol bestiegen, haben es wohl verstimmten Sinnes verlassen. Viel mag dazu beigetragen haben, daß die Sperre des Vatikans zu ausschließlich und bestimmt auf diese neuesten Kunstschöpfungen hinwies, welche doch zu geringen Ersatz dafür bieten konnten. Man gibt doch nie die Hoffnung auf, daß Einzelne von den bedeutsamsten römischen Kunstschätzen sich begeistert und zu ähnlichen Leistungen erhoben fühlen. Und doch ist es fast, als ob die Nähe das Gegentheil wirke; wenigstens zeigen die Ausstellungen in den deutschen Hauptstädten ein frischeres und tieferes Kunstleben, als die vereinten Kräfte der verschiedensten Nationen in Rom zu bewegen im Stande sind. Es mag dieß vorzüglich darin seinen Grund haben, daß in den verschiedenen Schulen, welche sich in Deutschland jetzt wirklich trennen lassen, in dem Verhältniß des Schülers zum Meister eine gewisse Einheit des Strebens sich verräth, welche die Bedeutenderen einer erfreulichen Zucht unterwirft, und etwa nur die ganz untergeordneten Geister zu sklavischen Nachahmern macht. Hier nun tritt völlige Freiheit und Ungebundenheit ein; der Kitzel, selbst Meister und Original zu seyn, ist, wie die Leistungen lehren, zu bedeutend, als daß er abgewiesen werden sollte. Es fragt sich nun, ob die Kunst mehr durch tüchtige Schüler, oder durch mäßige Meister gewinnt. Das Beispiel der Franzosen, welche auch hier ihre Meister nicht verleugnen, und doch die besten Sachen eingeliefert haben, entscheidet offenbar zum Vortheil derer, welche den Muth haben selbst in Rom noch Schüler zu bleiben.

Um von dem Unterstein zum Höchsten hinaufzusteigen, so zeigen die Engländer sich dießmal am schwächsten. Außer einer guten Landschaft, die ganz vereinzelt dasteht, finden sich mehrere Porträts von sehr mäßiger, meistens geleckter Arbeit, dagegen nicht ein einziges Genrebild. — Von den Italienern hatten nur Römer und Florentiner Sachen eingeschickt, was von einem oder dem andern Venetianer da war, stand zu einsam und zu unbedeutend, als daß man dadurch zu einem Urtheil über diese Schule gelangen konnte. Nimmt man aber zusammen, was Römer und Florentiner hier geleistet, und was man noch sonst in Florenz von ihnen sehen kann, so lassen sich diese zwei Richtungen, welche in Benvenuti und Camuccini gipfeln mögen, wohl folgendermaßen unterscheiden. Allseitiger als die florentinische Schule ist die römische; jene liefert meistens nur eigentlich historische Compositionen, diese dagegen, ausser denselben, namentlich religiös-historische, Porträts, Landschaften, ja sogar Genrebilder. Im Ausdruck dagegen und in Behandlung der Farbe ist den Florentinern der Vorrang einzuräumen. Sie suchen wenigstens in ihren Gesichtern der Natur sich zu nähern, und wenn ihnen dieß nicht überall gelingt, und namentlich die Innigkeit, zarte Liebe, Sanftmuth und Wohlwollen häufig in schmachtende Schnsucht, ja in das ärgste Gegentheil umschlägt, so ist dieß doch noch immer dem maskenhaft hohlen, ins Uebermaß gesteigerten, und doch todten Ausdruck der Römer vorzuziehen. Auch größere Farbenharmonie zeigt sich auf den Bildern der Florentiner; vielleicht fürchten sie sogar das Hervortreten einer Farbe zu sehr, und benehmen ihnen deshalb zuweilen ihre Frische durch einen eigenen Duft, den sie über das Ganze verbreiten. Wo es aber darauf ankommt einen großen Raum durch eine gewisse handwerksmäßige Dreistigkeit auszufüllen, da zeigen sich die Römer am wenigsten verlegen; es scheint noch immer, daß ein gutes Vorbild und ein tieferer Sinn, der auf die Nothwendigkeit einer Composition Werth legt, die Florentiner vor dieser Manier bewahrt. Einer korrekten Zeichnung streben beide Schulen auf lobenswerthe Weise nach; doch dürften die Römer im Ganzen noch sicherer und fester seyn, als die Florentiner. — Den Deutschen muß es vorzüglich nachgerühmt werden, daß sie das Tiefste und Höchste, die Religion zum Gegenstand nehmen. Bei ihnen begegnen wir den wahrsten und religiösen Compositionen, den einzigen, welche mit einiger Tiefe des Geistes aufgefaßt sind. Bei dieser Richtung wird jeder Billige einzelne Gebrechen nicht zu hoch anschlagen, es sey denn, daß zu große Ungeschicklichkeit völlige Nichtigkeit

Digitized by Google

darthäte. Der eigentlich historische Stoff scheint auch hier in Rom, der Stadt der Geschichte, den Deutschen nicht zuzusagen; die Vorliebe für Genrebilder dagegen ist vielen über die Alpen gefolgt, und hat einzelne tüchtige Bilder ins Leben gerufen. Ihre Landschaften gehören zu den besten, so auch die Bildwerke, welche freilich nur in wenigen Arbeiten ausgestellt waren. Da nun auch der deutsche Fleiß und deutsche Allseitigkeit Porträts nicht ausschließen, mithin sie ziemlich in allen Fächern sich versuchten, so war es natürlich, daß gerade die Arbeiten der Deutschen dem größten Lobe, wie dem schärfsten Tadel ausgesetzt waren. — Im Gegensatz zu ihnen scheinen die Franzosen ihre Kräfte zusammen zu halten, und dadurch ihre Grenzen desto schärfer und bestimmter zu erkennen. Sie lieferten im Ganzen wenige, aber durchgehends die besten Sachen. Auf religiöse Compositionen hatte sich keiner von ihnen eingelassen, mit desto größerem Glück aber hatten sie in Porträts, in Genrebildern und Landschaften sich versucht. Daß ihre Porträts und ihre Genrebilder das Beste der ganzen Ausstellung ausmachten, darüber herrschte nur Eine, und gewiß ungetheilte Meinung.

Die Hauptsachen will ich jetzt einzeln anführen, gar zu Mittelmäßiges aber, was nur Tadel verdienen könnte, übergehen. Zwei Arbeiten von dem Franzosen Robert, ein Fest der Schnitter in den Pontinischen Sümpfen, und der Kopf eines jungen Mädchens, beide zu den allerbesten Sachen der dießjährigen Ausstellung gehörend, wurden fortgeschafft, als ich sie nur noch flüchtig gesehen hatte. Dasselbe gilt von einer religiösen Composition von dem Würtemberger Neher. Es ist natürlich, daß ich es mit einer allgemeinen Angabe dieser Sachen bewenden lassen muß. — Sonst weiß man noch bestimmt, daß die zu keuschen Vorschriften der Direktion manchem gelungenen Bilde die Aufnahme versagt haben.

Historienmalerei. 1) Die Hinrichtung der h. Dorothea, von Podesti aus Ankona. Der Gegenstand ist auf sehr handgreifliche, man möchte sagen, unschöne Weise behandelt, und zur bloßen Execution herabgesunken. Der Künstler hat Gleichgültigkeit rohester Art und Ergebung in den göttlichen Willen zusammenstellen, und durch diesen Gegensatz beides in das rechte Licht setzen wollen. Man kann aber nicht sagen, daß dieses ihm sonderlich gelungen ist. Die Heilige ist mit entblößter Brust und mit auf derselben zusammengelegten Händen auf einem großen Steine niedergekniet, zu zwei Heiligen hinaufschauend, welche ihr in der Wolke erscheinen. Ihr Gesicht hat den sentimentalen Ausdruck, welcher ohne individuelle Tiefe so häufig die christliche Frömmigkeit auf italiänischen Bildern der neuesten Zeit ersetzen soll. Durch die Motive wird sie als Martyrin erkannt, sonst könnte sie eben so gut für eine Heldin der römischen Geschichte und wofür sonst nicht gehalten werden. Die auf sehr theatralische Weise Knieende faßt der eine Henkersknecht bei ihrem langen Haar, nicht ohne eine sehr gewaltsame Stellung, so daß er seine ganze Persönlichkeit anzustrengen, und doch den Zehlschlag seines Helfershelfers zu fürchten scheint. Dieser zieht eben das Schwert, auch dieß mit so gewaltsamer Bewegung, als gälte es Haufen von Feinden zu zerstreuen, nicht einem schuldlosen Wesen den Todesschmerz zu verkürzen. Etwas im Hintergrunde sitzt der, welcher den Befehl zur Vollstreckung des Urtheils gibt, ein gar zu feuntlicher Wütherich, ohne Würde und Haltung, mit dem Ausdruck größter Niederträchtigkeit. Daß er mit seiner Umgebung noch den alten Göttern treu geblieben, beweist, außer der Bronzestätue des Herkules, noch der antikisirollende Tempel. Die Umgebung ist mehr und minder bewegt, auch dieß nach einem bestimmten Topus, meist mit entschieden stark verzogenen und verzerrten Gesichtszügen, so daß man vergebens nach einem Kummer, nach einem Mitleiden sucht, das irgend einer Gestalt wirklich aus der innern Seele käme. Oben erscheinen nur die zwei genannten heiligen Frauen, ihnen zur Seite ein Engel mit der Friedenspalme und dem Kreuz, jene von ganz unbedeutendem Ausdruck, dieser in manierirter Stellung, ohne eine Spur von kindlicher Naivetät. Um den untern, durch den großen Stein entstandenen Raum auszufüllen, ist ein junger Krieger angebracht, der den Kopf stützend, mit großem Gleichmuth der Handlung zusieht. Ihm gegenüber eilt, um diese Ruhe zu mildern, ein Weib in höchster Angst mit ihrem Kinde davon; die Mitte welche auf diese Weise leer geblieben wäre, muß nun noch ein Engel einnehmen. Der Ausdruck bleibt demnach der schwächere, ja der eigentlich verfehlte Theil der ganzen Composition. Und doch lehren die Vorgänge der ältesten Maler, daß Gegenstände dieser Art zarter, ja durch einen keuschen Pinsel wahrhaft poetisch behandelt werden können. Sichere und geschickte Zeichnung ist dagegen dem Bilde sehr nachzurühmen, und kann andere Schwächen mildern. Die Färbung dringt sich auf, namentlich durch grelle Zusammenstellung, ist aber im Ganzen kalt und trocken, namentlich im rothen Gewande der Heiligen und in den Fleischpartien. Die Gewandung ist in der bei den bessern Italiänern jetzt hergebrachten Weise behandelt, nicht schlechter und nicht besser. Das Ganze, groß wie es ist, tritt bestimmt genug hervor, und dürfte den Künstler über kurz oder lang in die Vorreihen der italiänischen Maler treten lassen.

2) Wie zart aufgefaßt, und auch im Technischen nicht weniger, ja mehr vollendet ist ein Bild von dem Preußen Hübner. Der Gegenstand ist aus dem Buch Ruth und zwar aus dem zweiten Kapitel genommen. Die Alte will eben unter dem schönen Laub eines kräftigen Baumes, nicht ohne Thränen der Wehmuth, ihre

Digitized by Google

zwei Töchter von sich schicken. Mit der Jüngsten ist es ihr gelungen; sie ist abgewandt im Fortschreiten begriffen, weint zwar, aber geht doch. Aber die Aeltere läßt sich nicht von ihrer Seite weisen; sie legt beide Hände auf die Schulter der immer noch abweisenden Mutter, die aber offenbar so eindringlichem Flehen auf die Dauer nicht widerstehen kann. Die Ansicht einer italiänischen Meeresküste schließt dieses treffliche Ganze. Wollte man etwas bemerken, so könnte man eher den Bewegungen, als dem etwas sentimentalen Ausdruck der ältesten Schwester die Gewährung der Bitte versprechen, und aus der Alten hätte sich wohl noch eine bestimmtere, schärfer bezeichnete Gestalt machen lassen. Die jüngste Schwester dagegen ist herrlich aufgefaßt, voll der naivsten, die Natur gleichsam in ihren leisesten Zügen erlauschten Wahrheit. Die Schadow'sche Schule ist hier bloß durch Hähner, aber offenbar auf würdige Weise vertreten. Es ist nur Schade, daß er auch zugleich der beste Vertreter der Deutschen überhaupt seyn muß.

5) Ein großes Crucifix von einem Schweizer Tagliani. Der Hummel ist dem Gegenstande gemäß ganz dunkel gehalten, und nur an wenigen Stellen zeigt sich einiges Blau. Im Hintergrund sieht man die Stadt liegen, deren Thurmkuppel wohl aus Rom genommen, ist. Das Bild ist würdig aufgefaßt und gut behandelt, und gehört, des etwas kalten Fleisches ungeachtet, zu den bessern. Nur über die eigenthümliche Schattengebung dürfte der Künstler nicht Rede stehen können; sie läßt, ohne bestimmten Gedanken, wesentliche Theile zurücktreten; auch erscheint der Oberarm etwas zu dünn.

4) Genovefa, in Betrachtung über den Inhalt eines auf ihrem Schooße liegenden religiösen Buches versunken, sitzt in dem Kerker, wo ihr junges Kind schlafend ihr zur Seite liegt. Brot und Wasser zeugen dafür, von wie elender Kost sie sich jetzt ernähren muß. Das Bestreben, eine deutsche Sage deutsch zu halten, ist nicht zu verkennen, so daß die ganze Composition, wenn auch nicht genial, nicht ohne Tiefe erfaßt ist. Im Färbung dagegen, und in freierer Behandlung der Haare bleibt noch manches zu thun übrig. Die Genovefa selbst erscheint etwas gar zu schwindsüchtig, der Raum für das Ganze etwas zu groß. Daher mag denn auch wohl die lange Bank, oder das lange Lager nothwendig geworden seyn. Das Kind ruht dagegen in recht freier, naiver Stellung. Das Bild ist von dem Preußen Rittig.

5) Von demselben findet sich die Flucht nach Aegypten da. Man sieht nicht recht ein, wie das Bild in dem Verzeichniß zu diesem Titel kommt, da die Composition es zu einem religiösen Genrebild macht. An einem Fenster sitzen Joseph und Maria zu Tisch und essen; dem Kinde, welches auf dem Schooße der Mutter steht, wird von einer knieenden Jungfrau Obst angeboten. Man könnte glauben der Künstler habe das treffliche Lied von der Zingarella hier benutzen wollen, und es deshalb Flucht nach Aegypten genannt. Auch diesem Bilde ist eine gewisse Innigkeit nicht abzusprechen, die aber selbst bei religiösen Bildern etwas Schmachtendes werden kann. Die Ausführung leidet an den obengerügten Gebrechen, wozu hier noch die Schwierigkeit kommt, daß das durch das Fenster hereinfallende Licht sich zerstreut, und auf ganz zufällige Weise dieses oder jenes an den Figuren hervor- oder zurücktreten läßt. Das Auge gewinnt auf diese Weise gar keinen Halt, weil es dem Ganzen durchaus an Massen fehlt.

6) Rafael, an einem Bilde beschäftigt, hat sich niedergesetzt, und zeigt den Entwurf der Fornarina, welche nicht weniger schön, als er selbst gekleidet, hinter seinem Stuhle steht. Es ist zu bedauern, daß ein so schöner Gegenstand so mäßig behandelt ist. Der Ausdruck in Rafael ist mehr als gewöhnlich, der in der Fornarina mehr als schmachtend zu nennen. Das Bild ist von dem Florentiner Bezzuoli, daher die gute Färbung jener Schule auch in diesem Bilde sich nicht verleugnet. Man sollte nach den unglücklichen Versuchen, den Rafael in historischen Bildern einzuführen, schließen, daß er nur von Gleichgesunken gemalt seyn wolle.

7) Um ein bedeutendes besser ist ein Bild von dem Florentiner Pierini. Die Donati stellt ihre jüngst niederblickende Tochter dem Buondelmonte vor, welcher aus Scheu, die durch die Gegenwart der Mutter noch vermehrt wird, nicht weiß, ob er ihr sich nahen soll. Wie einfach und hübsch erfunden, ist auch das Bild mit Sinn für Farbenharmonie gemalt, so daß der Künstler derselben durch den oben angedeuteten Duft nichts von ihrer Innigkeit zu nehmen gebraucht hätte. Das Ganze steht gleichfam im Uebergang zu der römischen Schule, denn es sind mehr die Bewegungen der Figuren, als der geistige Ausdruck des Gesichts, welche die Handlung klar machen und beleben.

8) Ein Volksauflauf bei einer Theurung in Mailand im Jahr 1563. Das Volk hat sich zusammengerottet, und ist, der gute Renzo unter ihnen, im Begriff das Haus des Praefekten zu stürmen. Der Vorwurf dieses kleinen Bildes ist aus Manzonis Verlobten genommen, und im Ganzen mit Glück behandelt. Alles ist voll Leben, einige noch Zögernde werden zur That gezwungen, einige raffen Steine zusammen, andere stoßen schon die Thüren ein, andere fliehen, noch andere endlich machen die neugierigen und in solchen Momenten lästigen Zuschauer. Das Bild hätte, um die einzelnen Gruppen abzuscheiden, eines größern Raumes bedurft. An der Farbengebung erkennt man sogleich die florentinische Schule; es ist von dem Florentiner Berti. — Es drängt sich die Frage auf, warum die Dame im äußersten Winkel mit dem

Digitized by Google

schönen Knaben die Sache so gar leicht nimmt, sie scheint so ruhig, daß sie weder Furcht noch Neugierde verräth.

9) Erminia, an einen Baum gelehnt, sitzt trauernd da, nachdem sie den Namen ihres Tancred in den Baum eingeschrieben angefangen hat. Die Erfindung ist hübsch genug, und Färbung besser, als Zeichnung, wie es sich bei einem Bilde von einer Dame erwarten läßt. Die Künstlerin ist die Römerin Sgra Botti.

10) Eine Dame spielt sitzend die Laute, so daß nur die halbe Figur hervortritt. Sie kehrt dem Zuschauer dabei den Rücken, blickt aber mit dem jungfräulichen Kopf zurück, in dem sich eine Venezianerin erkennen ließe. Der Gegenstand ist einfach und gewöhnlich, aber sinnreich genug behandelt. Es fallen einem aber unvorzüglich die herrlichen venezianischen Vorbilder ein und es entsteht der Wunsch, daß der Künstler nicht bloß in Farbengluth der Gewandung, sondern auch in Sicherheit der Zeichnung, in weniger verschwimmenden Umrissen der Gesichtszüge, und in einer lockern Behandlung des Haares jenen Meistern nachkommen streben möge. Auf den Hintergrund hätte größere Sorgfalt verwendet werden können. Das Bild ist von dem Preußen Draeger.

11) Tognoli aus Trient hat eine Art von Silentium gemalt. Die Madonna hebt das Gewand von dem schlafenden Kinde auf, so daß dieses dem Joachim und der Elisabeth, welche den kleinen Johannes mit sich führen, sichtbar wird. Die beiden Letztern scheinen sich ohne den kleinen Johannes nicht hergewagt zu haben, und ihn vorzuschieben. Doch hat auch er sein Lamm hinten stehen, und sein Kreuz zu seinen Füßen liegen lassen, um demüthig die Hände zu falten. Seine Eltern sind im Begriff hinzuknien, während Joseph im Hintergrunde mit Holzarbeiten beschäftigt ist. Das Bild verräth fast die meiste Naivetät, und besonders das Christkind ist leicht und naturtreu hingelagert. Weniger durch die Ausführung, als durch die Auffassung erinnert es an die Nachfolger der Carracci; es erinnert aber auch bloß an diese, denn im Einzelnen läßt namentlich die Zeichnung noch manches zu wünschen übrig; so ist z. B. das rechte Bein der Elisabeth um ein bedeutendes zu lang. Leichtigkeit und Freiheit fehlt noch überall.

12) Ein Falkonier hat von seiner Dame Abschied genommen und ist im Begriff zur Jagd zu gehen; diese giebt aber dem Falken das Käppchen ab und hält ihn so zurück. Der Künstler strebt in der Färbung dem Giorgione nach, wie es scheint, und wenn er auch jetzt zu sehr hinter seinem Vorbilde zurückbleibt, so könnte er sich doch bei diesen freilich ganz andern Gegenständen die zarte und tiefe Charakteristik seines Meisters gegenwärtig halten, um wenigstens so neumodisches Schmachten zu vermeiden. Etwas über halbe Figuren, gemalt von dem Engländer Severn.

13) Ganymed gibt auf einem schönen Rubebett einem Adler zu trinken; von Mussini frei und leicht componirt. Ganymed aber, dessen rechter Unterarm auch zu schmal ist, leidet an dem oft gerügten sentimentalen Ausdruck, welcher bei Gegenständen der antiken Welt noch unangenehmer auffällt.

14) Auf dem bewegten Meere führen die Jünger den schlafenden Christus im Schiff. Wie der Gegenstand derselbe ist, welchen Giotto in seiner Navicella behandelte, so scheint auch das Ganze, obwohl sehr ungleich gemalt, in Gewandung und Färbung ein gewisses Studium der ältesten italiänischen Meister zu verrathen. Sonst entbehrt es sehr eines ruhigen Haltpunktes, der, da alles in der größten Bewegung ist, einige mit Einziehung des Segels, andere mit dem Rudern, noch andere mit ihrem Schmerz und Kummer beschäftigt, in dem ruhenden Christus nur auf sehr ungenügende Weise gefunden werden kann. Der Künstler, Schulz aus Oestreich, scheint das Brechen der Wogen noch nicht vorsätzig genug beobachtet, und im Ausdruck von dem Modellartigen sich nicht gänzlich losgesagt zu haben.

15) Der Direktor der hiesigen Französischen Akademie, Vernet, hat zwei treffliche Bilder geliefert, welche, obwohl beide Porträts, durch die poetische Auffassung über die bloße Zufälligkeit der Bildnisse in eine höhere Sphäre hinübergerückt sind. Ich trage deshalb kein Bedenken das erste Bild hier anzuführen. Es stellt den Marschall Sr. Cyr dar, ganze Figur in Lebensgröße, wie er, die linke Hand im Busen haltend, die rechte auf eine Charte stützend, welche auf über einandergesetzten Trommeln ausgebreitet liegt, mit dem Plan für die Schlacht des kommenden Tages sich beschäftigt. Die kräftige Gestalt, und vorzüglich das derb-männliche Gesicht, hier hin und wieder von der Nachtlampe beleuchtet, gibt den im Schlachtgewühl gebildeten Mann kund. Zu seiner Linken bivouaquiren seine Kriegsgenossen, theils haben sie Feuer angezündet, theils sich dem Schlafe schon hingegeben. Vor der, weiter durch nichts ausgezeichneten Schlafstätte des Marschalls schreitet die Schildwache auf und abzugehen. Zu der guten Composition kommt nun der breite und überall sichere Pinsel, welcher vorzüglich die Uniform mit Geschick behandelt, das Unschöne solcher Bekleidung aber natürlich nicht ganz aufzuheben vermocht hat. Daß übrigens der Meister des Lichteffekts nicht bedurfte, um seinen Gegenstand bestimmt genug hervortreten zu lassen, zeigt das zweite Bild, welches weiter unten angeführt werden soll.

(Der Beschluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 48.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 16. Juni 1831.

Die Kunstausstellung zu Rom 1831.

(Beschluß.)

Genrebilder.

Bei manchen deutschen Bildern dieser Art fällt einem zunächst auf, wie wenig die Künstler sich noch in das italiänische Leben hineingefunden haben. 1) So kann man bei einem Bilde des östreichischen K. Kabinetsmalers Hrn v. Guerard nur aus den Motiven schließen, daß hier eine Scene italiänischen Lebens dargestellt wird. Calabreser, welche während der Fasten nach Rom kommen um durch Musik ihren Unterhalt zu verdienen, spielen eben vor einigen hübschen Knaben, welche mit kindlich-unschuldiger Aufmerksamkeit und Freude ihnen zuhören. Auser dem kleinsten Mädchen, das den Musikanten so nahe steht, als wolle sie aus Verehrung die Töne mit Händen greifen, scheint die älteste Schwester mit dem jüngsten Kinde eben vom Fenster herab zuzuhören. Eine Albanerin, welche in eine nebenstehende Bude geht, kehrt sich ebenfalls um, um noch zuzuhören. Die Personen haben alle deutsches Gepräge, von dem ältesten Musikanten bis auf das jüngste Kind, und stände nicht die Albanerin da, blickten nicht die Orangen herüber, man könnte das Ganze ohne Bedenken für eine deutsche oder holländische Scene nehmen. — Das Bild ist sorgfältig, fast ängstlich ausgeführt, und doch scheint der Künstler auf diesem Gebiet offenbar einheimischer zu seyn, als auf dem Felde historischer Compositionen, deren er übrigens nicht wenige geliefert hatte. — Der italiänischen Natur getreuer sind zwei mit einem kräftigeren, sichern Pinsel gemalte, und mit vielem Geist componirte Bilder von dem Franzosen Prevost. — 2) Ein Räuber hat für seine Familie geraubte Sachen nach Hause gebracht. Die Frau beklagt ihn und sein unglückliches Loos, und hält einen kleinen neugierigen Knaben ab, der von dem Glanze angezogen, den auf dem Tische liegenden Herrlichkeiten sich nahen will. Der Mann mag zu der Frau Worte des Trostes gesprochen haben, wendet sich aber ab, weil er selbst ihren Blick nicht zu ertragen und vor Kummer nicht fortzusprechen vermag. Er blickt am Tische stehend aus dem Bilde heraus; man sieht ihm an, daß nur die baare Noth ihn zu diesem, ihm selber unedel scheinenden Handwerk getrieben hat. Auser dem jüngsten Kinde, welches die Mutter auf den Armen trägt, ist ein noch etwas älteres Kind da, und eben im Begriff sich aus dem hohen Bett auf die Erde auf die naivste Weise herabzulassen. — 3) Auf dem zweiten Bilde ist eine Albanerin vorgestellt, wie sie mit übereinander gelegten Armen und züchtig zur Erde gesenktem Blick eben ihren Priester verläßt, und sich vollkommenen Ablaß hat ertheilen lassen. Der Beichtvater steckt den gleichgültigen, sorglos wohlgenährten Kopf aus dem Beichtstuhl heraus, und sieht einem demüthig betenden Knaben zu, der in geringer Entfernung niedergekniet ist. Der Knabe ähnelt den Neugierigen auf dem ersten Bilde, wie das jüngste Kind, welches die Mutter auf den Armen trägt, in dem noch anzuführenden Bilde von Vernet sein Ebenbild findet.

4) Ein beladener Wagen wird von vier Pferden und einem Esel den Berg hinaufgeschleppt, und zwar, wie man deutlich sieht, nur mit großer Mühe. Das mittlere Pferd, als das bessere durch die rothe Feder kenntlich, setzt nicht in dem Maaße alle seine Kräfte daran, wie die andern, welche der Last fast erliegen. Den vorderen Esel sucht ein Knabe durch Zureden und Antreiben über die Augenblicke der Noth schneller hinüber zu bringen; er faßt ihn deshalb am Zaume an. Ueberhaupt scheinen die Treiber durch Schreien und Peitschen ihr Möglichstes zu thun, um ja die Pferde nicht zum Stehen kommen zu lassen. Der Künstler, Bürkel aus Baiern, scheint noch nicht lange genug hier zu seyn um die italiänische Nation gründlich zu kennen, man wird noch zu sehr an baierische Gebirgspartien und deren Umgebung erinnert. Er hat sonst offenbar einen eigenthümlichen Takt für Composition der Art, welche er immer durch Einheit des Gedankens zusammenzuhalten und zu beleben vermag. Da dieses Bild, wie ein anderes, auserdem gut ausgeführt sind, so wird ein längerer Aufenthalt die italiänische Umgebung leicht hinzu erschaffen können. Ja man kann sagen, daß der Künstler bei zwei späteren

Digitized by Google

Bildern, 5) einem Bärentanz und 6) einer kleinen Landschaft in dieser Beziehung schon sichtlich weiter gekommen. Schade nur, daß auf der andern Seite die Ausführung um vieles flüchtiger und nachläßiger geworden. Zu den sorgfältigeren Sachen von ihm gehört folgendes Bild. 7) Vor dem Tempel der Vesta, der in einer willkührlichen Umgebung steht, gerathen ein Pferd und ein Esel zusammen, so daß Letzterer hinten ausschlägt. Die Männer, welche theils auf den in der Umgegend von Rom gebräuchlichen Wagen, theils auf Pferden zugegen sind, kümmern sich wenig um den Lärm; eine Frau dagegen, welche durch die Nähe am meisten gefährdet ist, schreit erbärmlich auf. — 8) In ähnlicher Weise verdient ein kleines Bild von dem Sachsen Lindau alles Lob; ein rüstiger Streiter ist im Kampf mit einem Büffel begriffen; hinterher stürmt noch ein Anderer auf die Thiere los, so daß die Personen, welche in der Nähe sind, sich auf und davon machen; nur der Maler scheint im Hintergrunde mit gespanntester Aufmerksamkeit zuzuschauen.

9) Verwandte und Bekannte aus der Stadt sind in einem Kloster bei Kapuzinerinnen zum Besuch, und so eben zu verschiedenen Seiten des großen Zimmers bei herabsinkender Sonne mit dem Essen beschäftigt. Die zwei auf diese Weise ganz getrennten Partieen verbindet eigentlich gar nichts, als das gemeinsame Interesse am Essen, welches sie denn auch auf sehr ruhige Weise zu sich nehmen. Um diesen Gedankenmangel weniger fühlbar zu machen, hat der Römer Bombelli die zwei Heerführerinnen der Jungfrauen, zwei ältere Frauen, in die Mitte gerückt um sie für alle reden zu lassen. Sie scheinen auch das Ihrige zu thun, sind aber doch nicht im Stande das Ganze zu einer lebendigen Einheit zu beleben. Das durch das Fenster hereinfallende Sonnenlicht ist weit mehr auf Effekt als auf Wahrheit berechnet, und vereinzelt die einzelnen, überhaupt nur mäßig gemalten Figuren nur mehr und mehr. — 10) Um vieles sauberer gemalt, und dem Gedanken nach weit mehr zusammengehalten ist eine Gesellschaft, welche sich in einer Vigne bei Licht und Mondschein an Musik und Wein ergötzt, von dem Römer Fioroni. Es ist eigen, aber eher bezeichnend, als merkwürdig, daß die Italiäner ihre Figuren gerne um den vollen Tisch versammeln. 11) Der Cav. Luigi Impacciatti führt in einem kleinen, aber sehr unsicher gemalten Bilde einen Jäger ebenfalls bei Landleuten speisend ein, nur daß hier noch andere, für sich bestehende Gruppen sich finden.

12) Eine Albanerin, halbe Figur, deckt von einem nackt auf dem Schafpelz daliegenden Kinde, dem sein hölzerner Spielmann zur Seite ruht, ein Tuch auf, wahrscheinlich um es einem Andern zu zeigen; wenigstens deutet dieß ihr zurückblickendes Gesicht an. Die Erfindung ist hübsch, aber die Ausführung ohne zarte Uebergänge, etwas grell; von dem Holländer Maes. — 13) In einer Straße, welche sich durch ihre Motive als ächt Italiänisch kundgibt, sind von dem Dänen Bravo verschiedene Gruppen dargestellt, deren einige aus Musikanten, andere aus wasserholenden Mägden u. s. w. bestehen. Der Künstler scheint sich mehr als andere in das Italiänische Leben hineinzufühlen; vielleicht war der Raum zu groß gewählt, denn so wie die Gruppen jetzt dastehen, können sie jede für sich hübsche Bilder ausmachen. — 14) Das zweite Bild von Vernet, welches noch anzuführen bleibt, ist eine Dame, welche vor dem Fortepiano sitzt, und eine von der Sonne gebräunte Amme, welche das Kind auf den Armen hält, hinter sich hat. Das Kind, noch ganz jung, strebt zur Mutter hin, welche aus dem Bilde herausblickt. Amme und Kind sind in Ausdruck und Ausführung ganz vortrefflich, namentlich Kopf und Nacken der Ersteren mit einziger Wahrheit behandelt; das Kleid der vornehmen Dame erscheint durch die ununterbrochene weiße Farbe etwas monoton und sieht überhaupt etwas papieren aus. Es ist gut, daß die Albanerin die Augen niederschlägt, wären sie geöffnet, würde ihr Feuer das ihrer Herrin von Grund aus niederstrahlen. — Von 15) dem Blumenmaler Senff aus Preußen finden sich zwei Gemälde auf der Ausstellung, von denen das eine eine etruskische Vase mit Blumen, und das zweite die Geburt der Liebesgötter unter Blumen darstellt. Die Blumen selbst sind mit großer Sauberkeit ausgeführt, ohne das warme Leben eines holländischen breiteren Pinsels zu haben; die Zusammenstellung, welche bei dem ersten Bilde die Hauptsache bleibt, könnte immer gewählter seyn. Dagegen ist bei dem zweiten 16) manches Einzelne nicht ohne Grazie erdacht, und in demselben Sinne ausgeführt; die Idee aber, daß die Liebesgötter in den sich brechenden Eiern theils schlafen, theils erwachen, theils sich hervorheben, gränzt so nahe an Spielerei, daß sie aufhören dürfte poetisch zu seyn.

Landschaften.

1) Aussicht auf das Meer bei Terracina, so aber daß dieß die eine Seite bildet. Kleine Fahrzeuge ruhern sich dem Ufer, an welchem Schiffer beschäftigt sind. Der Standpunkt ist trefflich gewählt, Luft und Meer mit einem freien Pinsel gemalt. Von dem Franzosen Guigon. 2) Sorgfältiger noch, und im übrigen nicht weniger glücklich componirt, ist eine Ansicht der Insel Capri von dem Dänen Thöming. Die Insel selbst liegt im Hintergrunde, von dunkeln, wohl nie ganz ruhenden Wogen umrauscht; vorne ziehen Fischer ihre beladenen Netze in die Höhe, und dienen dem Bilde zu einer wahrhaft poe-

Digitized by Google

tischen Zugabe. Das Ganze verräth tiefen Sinn für die Reize neapolitanischer Natur, deren verborgenste Schönheiten der Künstler zu entziffern beginnt. — 5) Blendend durch Beleuchtung, aber sich anziehend durch geschickte Behandlung, namentlich durch zweckmäßige Vertheilung von Licht und Schatten ist eine reich componirte Landschaft von dem Engländer Descalowy. Ueber dem Wasser des Vorgrundes erheben sich Laubholz und reich begrünte Ruinen, denen italiänische Berge zur Begründung dienen, die theils mit Schlöſſer und Burgen geschmückt sind, theils durch schöne Formen hervortreten. Zu dem kaltgehaltenen Vorgrund kontrastirt die von der Sonne erhellte, hoher gelegene Landschaft auf eine treffliche, hin und wieder etwas zu grelle Weise. — 4) Das Gegentheil von dieser Auffassung ist eine mit Fleiß ausgeführte, nicht weniger poetisch gedachte Gegend aus dem Sabinergebirge von dem Braunschweiger Brande. Zu Seiten eines Wegs der sich nach einer Bergstadt hinaufzuziehen scheint, liegt dem Beschauer rechts eine Ruine, links im Hintergrunde das Gebirge. Den Vorgrund bildet nebſt großen Felsmassen die Hütte eines Ziegenhirten, der wahrscheinlich mit seiner ganzen Familie hergezogen ist; wenigstens scheinen die zwei tanzenden Kinder und das am herabfließenden Bach schöpfende Weib zu derselben zu gehören. Hier fehlen durchaus die starken Gegensätze, das Ganze fließt so leise in einander, daß man faſt etwas mehr Leben des Lichts wünschen möchte. — 5) Ein anderes Bild von demselben Künstler, in welchem viele Ochsen ein Schiff dem Strom entlangziehen, und ein Hirt mit seinen Ziegen den Vorgrund bildet, zeichnet sich ebenfalls durch sorgfältige Ausführung aus.

6) Von dem Polen Karkzewsky ist eine Gegend zwischen Olevano und Civitella gemalt, welche ganz kahl und öde, und aller Vegetation beraubt scheint. Dazu stimmt der mit Wolken bedeckte Himmel; der Weg, der sich den Berg hinaufzieht, ist menschenleer, nur von dem Esel eines Kapuziners betreten, dem Räuber, wahrscheinlich in Hoffnung eines Bessern, nachzustellen scheinen. Der Charakter der Gegend scheint treu aufgefaßt und wiedergegeben, und dieser Charakter ist es, der bei durchaus schmuckloser Umgebung dem Werke sein Verdienst sichert. — 7) Freundlicher, aber im Ganzen nicht gerade besser, ist eine zum Theil nach der Natur componirte, zum Theil selbſt erfundene Gegend in der Nähe von Subiaco, von demselben Künstler. Ein Dorf im Vordergrund und freundliche Berge beleben das Ganze; der Baumschlag dürfte besser zu nennen seyn, als im ersten Bilde.

8) In der Nähe des Posilip, den Vesuv und das vom Mond beleuchtete Meer im Rücken, bringt ein Neapolitaner, etwas entfernt angelehnt, zwei Schwestern ein Ständchen. Die Mutter ist eingeschlafen, und den Töchtern bleibt die Gelegenheit, durch Mienen und Geberden anzudeuten, wie gut sie den Spieler verstehen. Das Bild hat Einheit der Handlung, welche aber je auch sehr einfach ist; sonſt wird der Beschauer zweifelhaft, ob die Gegend die Handlung, oder diese jene heben soll. Es muß aber der Vesuv, und das vom Mond beleuchtete Meer vor einer gewöhnlichen Situation überwiegen, und deshalb führe ich das Bild unter den Landschaften an. Wie wunderbar, und dem deutschen Auge fast unglaublich auch das Faxenspiel neapolitanischer Natur sich gestalten mag, hier erscheint doch das Ganze, dem durch die Lichtbeleuchtung der weiblichen Gruppe ein zweifacher Unterschied gegeben werden soll, in zu grellen Tönen. Die Figuren, überhaupt nicht zu sorgsam gearbeitet, tragen auf keine Weise zur Milderung bei. Von dem Preußen Catel. — 9) Weit weniger aufgeboten, aber desto mehr erreicht ist von demselben Künstler in einer Ansicht der Hügel bei Tivoli, zwischen denen sich unten der Anio hinzieht. Hier erkennt man mehr als bei einer andern Landschaft der Deutschen, daß der italiänische Charakter nicht allein in den wenig bekleideten Hügeln, sondern auch in dem Duft, welcher auf ihnen lagert, vollkommen verstanden ist. — 10) Und in noch höherem Maaße gilt dieß von einer dritten Landschaft Catels, wo an einer Felsengrotte ein Ziegenbirt hingestreckt ruht, und man im Hintergrunde die sich erhebenden Berge und auf ihnen ein reizendes Schloß bemerkt. Man sieht, daß dem Künstler eine genauere Ausführung, wo er will, zu Gebote steht; mit desto größerem Recht wird sie gefordert.

11) Ausser der Umgebung von Valle Ariccia, zum Theil nach der Natur gezeichnet, von dem Feraresen Monti, welche sich durch Einfachheit und Sorgfalt empfiehlt, haben die Italiäner wenig Bedeutendes geleistet. 12) Bedeutender als eine Gegend in den Pontinischen Sümpfen von Pacatti ist 13) die Grotte des Posilip von Bassi, aus deren dunklem, nur zum Theil erhelltem Innern Wagen und Fußgänger herauskommen. 14) Von Pacatti findet sich sonst noch eine Ansicht vom St. Petee, der Engelsburg, St. Spirito und der Engelsbrücke. Das Einzelne tritt an dem Bilde, welches überhaupt treu und fleißig gearbeitet ist, klar und bestimmt hervor, und so gestaltet sich die überhaupt gutgewählte Ansicht zu einem wirklichen Ganzen. 15) Recht sorgfältig gemalt ist auch eine Ansicht des kapitolinischen Hügels mit der Kirche Ara Coeli und einem geringen Theil des kapitolinischen Museums von dem Preußen Brudde (?). Die Ansicht selbſt hätte von einem andern Punkt zweckmäßiger aufgefaßt werden können.

Digitized by Google

Bildwerke.

Statuen waren in geringer Anzahl eingeliefert, und unter diesen waren immer noch wenige, welche etwas bedeuteten. Man muß freudig gestehen, daß die Arbeiten der Deutschen durch Einfachheit und Wahrheit vor der Manier der andern Künstler sich auszeichneten, und daß nur wenige Arbeiten da waren, welche mit ihnen einen Vergleich aushalten konnten. Zu diesen rechne ich 1) einen jungen Hirten von dem Schottländer Skouler; er hat eben die Pfeife geblasen, und blickt in sitzender Stellung mit seinem frischen, kecken Kopfe auf die Seite, als höre er einem Zweiten zu. — 2) Einen ähnlichen Gegenstand hat der Preuße Wolf in einem Fischer behandelt, der einen Fisch in der Hand hat, und in sitzender Lage, welche das eine Bein nachläßig herabhängen läßt, freilich auf seinen Fang blickt, übrigens jedoch mit ganz andern Gedanken beschäftigt scheint. Das Nackte des jugendlichen Körpers ist mit Liebe und Sorgfalt behandelt; ich glaube aber, daß der Hirte von Skouler leichter in seiner eigenthümlichen Natur erkannt wird, als dieser Fischer, obgleich er auch noch zur näheren Bezeichnung eine große, blinkende Angel in der Hand hält; jener ist in einem kurzen Gewande, dieser ganz nackt vorgestellt. 3) Noch weniger dürfte man eine Schnitterin von dem Preußen Matthiae als solche erkennen, wenn nicht die Aehre, auf welcher sie ruht, sie in gewisser Beziehung bezeichnete. Alle drei Figuren sind in natürlicher Größe in Gyps ausgeführt. 4) In Marmor gearbeitet war ein Kind, die gefalteten Hände und den Blick gen Himmel erhebend, vom Engländer Gott, und zarter als dieses, ebenfalls in Marmor, 5) ein zweiter Gegenstand von Wolf, wie das Kind, der Sage nach, von dem Reh gesäugt wird. Das Thier muß des sitzenden Kindes wegen das Bein bis über den Kopf desselben erheben, blickt dabei noch nach demselben zurück, so daß seine Stellung etwas gezwungen erscheinen dürfte. 6) Lob verdient endlich noch vor allen Thorwaldsens Büste von dem Dänen Bissen, indem sie nicht weniger durch große Treue, als durch zarte und doch zugleich freie Behandlung sich auszeichnet.

* * *

Zu Ostern ist auch das Denkmal Pius VII. von Thorwaldsen dem schaulustigen Publikum enthüllt worden. Der Platz in der Peterskirche ist so vortrefflich, wie ein so bedeutendes Werk es nur immer für sich in Anspruch nehmen kann. In einer geschmackvoll geordneten Nische sitzt auf einem prächtigen Sessel die ehrwürdige Gestalt des Papstes, über Lebensgröße. Er ist, mit der gewöhnlichen Papsttracht, dem starken Untergewande, und einem glänzend geschmückten, unendlich sorgfältig und schön gearbeiteten Mantel bekleidet, so eben im Begriff das Volk zu segnen, und mit der Rechten die dazu übliche Bewegung zu machen. Die Linke ruht im Schooße, die Füße sind auf leichte Weise übereinandergelegt, das Haupt bedeckt der dreifronige Schmuck. Unter dem hohen Piedestal sind zwei Thüren auf die Weise angebracht, wie wir es bei neueren Monumenten der Art zu sehen gewohnt sind; über demselben bezeichnet die Inschrift den Cardinal Consalvi, von Pius VII. zum Cardinal ernannt, als Stifter des Denkmals. — Zu beiden Seiten des päpstlichen Hauptes, aber niedriger als dasselbe, scheinbar aber auf demselben Marmor, sitzen zwei Genien; der eine rechts blickt auf seinen Helden zurück, und läßt die Hand mit dem Stifte auf dem schon geschlossenen Buche ruhen. Die Thaten sind verzeichnet und der Nachwelt aufbewahrt; der andere links hebt das Stundenglas empor, und sieht ebenfalls auf den Papst zurück. Unter diesen, zu Seiten des Papstes, jede auf einem besondern Piedestal, stehen die religiöse Stärke und die Religion. Jener fällt das Lammfell vom Haupt herunter, auf die Brust zusammengeknotet herabhängend; die Hände sind auf der Brust kreuzweis zusammengelegt, der Blick gen Himmel gerichtet. Die Religion auf der linken Seite der Porträtstatue, hat die Bibel in der Hand, in dessen Inhalt sie denkend verloren scheint. Die Rechte bewegt sie deshalb an das Kinn und zu ihren Füßen steht die Eule der Minerva. Ueber dem Untergewand hat sie einen breiten Ueberwurf der von der rechten Schulter unter dem linken Arm durch geht, und dann aufgenommen wird; ein schöner Kranz schmückt die herabhängenden Locken. — Wer die Werke Thorwaldsens mit Aufmerksamkeit und Andacht betrachtet hat, wird bald fühlen, daß man bei diesem Werke nicht allein auf dem Boden Thorwaldsen'scher Erfindung steht, und daß die zwei Genien nur durch äußere Veranlassung hinzugekommen. Scheint es mir doch noch fraglich, ob die zwei andern Figuren nicht mehr für die zweckmäßige Benutzung des Platzes, als für die Porträtstatue selber nothwendig waren; erklären sie diese auch, so werden sie doch zu abhängig von derselben, und lassen den Wunsch rege werden, daß das für diese Sphäre gehörende Relief seinen eigenthümlichen Platz einnehmen möge.

G.

Nekrolog.

Am 19. Mai starb in Berlin der als ausgezeichneter Landschaftmaler sehr geachtete Professor an der königl. Akademie der Künste, Hr. P. L. Lütke, im 72sten Jahre seines Alters.

Digitized by Google

N°. 49.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 21. Juni 1831.

Kunstausstellung in Mailand 1830.

(Verspätet.)

Ist es wirklich Verfall der Malerei in der Lombardei oder nur Muthlosigkeit der jungen Künstler? Wenn man der Commission glauben soll, so fand sich auch dieses Jahr kein des Preises würdiges Gemälde. Sie hielt es nicht einmal für gerathen die eingegangenen Concursstücke der öffentlichen Beurtheilung auszustellen, wie es in den vorhergehenden Jahren geschehen war. Die Aufgabe war doch wohl einfach genug, drei Figuren und darunter zwei akademische, Adam und Eva aus dem Paradiese vertrieben.

Wenn man einigen jungen Künstlern glauben darf, so fehlt es der Schule nicht an tauglichen Subjekten, aber sie verschmähen es um den Preis zu werben, da sie kein Zutrauen zu den Richtern haben. Freilich wäre es nichts Unerhörtes, daß die Eigenliebe der Professoren bei dieser Bewerbung aufstrebende Talente entfernte. Und was vermag nicht die Eifersucht unter den Lehrern? wie oft lassen sie sich nicht verleiten ihre Schüler gegenseitig auszuschließen oder zurückzusetzen?

Obgleich man beiden Ansichten beistimmen könnte, so möchte man doch diesen Mangel an jungen Künstlern aus andern Ursachen ableiten. Sind zwei goldene Medaillen, welche das Gouvernement jedes Jahr aussetzt und eine mäßige Unterstützung zur Reise nach Rom hinreichend um Historienmaler zu bilden? Gibt es so viele Privatpersonen, die, wenn sie noch so reich sind, große Opfer bringen, um Gemälde von ansehnlicher Größe zu bestellen oder zu kaufen? Große Unternehmungen, nur bilden Künstler von großem Verdienst. Buonarotti, Raphael, ein Domenichino, Guido, die Carracci und der fruchtbare Paul Veronese ꝛc. würden nie solches Verdienst und solchen Ruhm erlangt haben, wenn sie nichts als Genregemälde gemalt hätten.

Ich behaupte der Reiz einer Pension sey nicht zureichend um Begeisterung bei einer Jugend zu erwecken, die nur allzusehr der äußern Mittel beraubt ist, denn daß sich Reiche der Kunst widmen ist doch selten. Die jungen Künstler müßten sich auf die freigebige Großmuth ihres Gouvernements verlassen dürfen und sollten nicht gezwungen seyn ihre Zuflucht zu dem Pinsel zu nehmen, um dem drückenden Bedürfniß abzuhelfen. Kann man denn mit Ausdauer und der nöthigen Ruhe studiren, nachdenken und mit Vorbildern wetteifern, wenn man um seine eigenen Bedürfnisse besorgt ist? Ich verlange nicht daß die Staatskassen preis gegeben werden sollen für eine Jugend, die ohne Erfahrung und meist den Leidenschaften ergeben ist, denn feurige erfinderische Köpfe empfinden schneller und lebhafter als andere Menschen. Aber das Gouvernement könnte sie unterstützen, indem es gelungene Copien von Meisterwerken, deren Studium ihnen nützlich ist, ankaufte und von diesen einen nützlichen Gebrauch machen, wenn es in Städten vom zweiten und dritten Rang Museen errichtete, durch welche die Liebe für die Kunst und der Sinn für das Schöne geweckt würde. Häufig genug hat man wiederholt, was sich auch bestätigt findet, daß die Künste ein mächtiges Mittel zur Civilisation sind, und die Civilisation ist eine der ersten Erfordernisse für den allgemeinen Frieden.

Auf der andern Seite billige ich jedoch nicht das Pensionat, so wie es bei der französischen Akademie statt findet, und die Art wie diese organisirt ist. Wozu einen Professor der Malerei zum Direktor ernennen? Es bedürfte nur eines einsichtsvollen Kunstliebhabers, der mehr Vorstand als Verwalter der Anstalt wäre und der die Verpflichtung hätte darauf Acht zu geben, daß die jungen Leute ihre Studien nach ihrer Neigung betrieben, und ihre Aufführung und Lebenswandel beobachtete. Wozu bedürfen sie des Raths eines Künstlers, wenn sie von den ersten Meisterwerken der Griechen und Römer umgeben sind und von den unsterblichen Gemälden der klassischen Meister? Wer steht dafür, daß ein solcher Akademiedirektor nicht nach Launen handelt, und die ihm anvertrauten und untergebenen Schüler nicht als die einzige Frucht ihres Aufenthalts in Rom seine eigene Manier nach Hause bringen, wie es häufig genug geschieht?

Digitized by Google

Hierüber haben sich die jungen Künstler der Lombardei nicht zu beklagen, man überläßt sie ganz ihrer eigenen Neigung und ihrem natürlichen Geschmack: sie können wählen unter Michel Angelo, Raphael, Correggio, Poussin ꝛc., sie können vorzügliche Zeichnungen nach griechischen Statuen in allen Stellungen und Ansichten zurückbringen, und wenn sie bei ihrer Rückkehr in die Heimath neue Aufmunterungen erhielten, so würde nicht statt finden was wir dieses Jahr erleben, nämlich, daß wir sehr wenig zu loben haben an den Gemälden sowohl der Meister als der Schüler.

Ich habe mich lange bei diesen allgemeinen Bemerkungen aufgehalten, aber ich halte sie nicht für unpassend, da es nicht der Zweck dieser Blätter ist, ein trockenes Verzeichniß der Gemälde zu liefern, sondern vielmehr die Entwickelung der Kunst zu fördern wo sich eine Gelegenheit dazu zeigt. Ich muß also nach Mailand zurückkehren, wo ich von meinen Lesern in den großen Sälen erwartet werde. Man würde hier auf gut mailändisch sagen: Torniamo a bomba, ein Ausdruck der sonderbar genug ist und der einen Fremden könnte glauben machen, diese Nation, welche nur einer Cavatine oder einem Finale in der Oper zu applaudiren weiß, sey wohl gar im Stande, den Donner einer Bombe in dem Raum einer Festung auszuhalten, aber hier handelt sich's nur um Gemälde.

Kein Preis für die Bildhauer dieses Jahr. Die Aufgabe war der Tod des Epaminondas. Nur zwei Basreliefs waren aufgestellt. In beiden finden sich jedoch schöne Partien. Der Charakter des Kopfs des Helden in Nr. 1., welcher glücklich aufgefaßt ist, sagt mir sehr zu. Während man das tödliche Eisen mit Gewalt herauszieht, zeigt sich kein Zug des Schmerzes auf seinem Gesicht; im Gegentheil er betrachtet mit wohlgefälligem Blick eine feindliche Siegesbeute, welche ein Krieger ihm bringt. Epaminondas, nur mit dem Ruhm seines Vaterlands beschäftigt, vergißt sich selbst ganz, während die umstehenden Offiziere den herben Schmerz empfinden, den ihnen sein Verlust bereitet. Der Künstler, gebildet durch die Lektüre des alten Autoren, hat seinen Helden den Sitten jenes heldenmüthigen Volks gemäß dargestellt, er läßt ihn seinen Schild umarmen, von dem er sich nicht scheint trennen zu wollen.

Nr. 2 ist korrekter in der Zeichnung und feiner in der Ausführung und hat edlere Gestalten mit weniger auffallenden Verkürzungen, aber hat den Charakter nicht mit gleicher Schönheit aufgefaßt. Sein Epaminondas leidet entweder unter der Hand des Chirurgen der ihm das Eisen aus seiner Wunde zieht oder bebt vor dem herannahenden Tod. Einer der beurtheilenden Professoren hat mir gesagt, wenn sich mehrere Concurrenten eingefunden hätten, so würden diese beiden Basreliefs den Preis davon getragen haben, aber da sie allein seyen, so könne er ihnen, nach einem sonderbaren Gesetz nicht zugestanden werden. Arme junge Künstler! Es hätten sich also nur noch zwei Schlechtere als ihr finden dürfen und ihr hättet die Medaille erhalten!

Die Aufgabe für die Composition einer Zeichnung war für junge Leute zu großartig und unter vier bis fünf Professoren die sie beurtheilen mußten, würde sich vielleicht nicht mehr als einer gefunden haben, der sie glücklicher gelöst hätte. Die Sündfluth würde eine Klippe gewesen seyn, woran mehr als eine Phantasie gescheitert wäre. Die Commission hat keinen Preis zuerkannt. Seyen wir weniger streng als sie. Ich breite mich dieses Jahr mehr über die Werke der Jugend, der Schüler der Akademie aus, während ich bei denen der Lehrer sehr kurz seyn werde. Von letzteren macht das Journal des Landes desto mehr Lobeserhebungen; ohne Zweifel weil Hr. Palagi sich über die Herausgeber desselben beim Fürsten beklagt hat. Ist das die Art wie man die Künste behandeln soll, nach Hofmanier? Ich möchte also die Jugend über die Strenge trösten, mit der man gegen sie verfahren ist, denn ich fürchte das nächste Jahr wird man nichts von ihr zu sagen haben, wenn die Muthlosigkeit zunimmt.

In den fünf Zeichnungen, welche ausgestellt sind, beobachtete ich mit Vergnügen reiche Phantasie, viel Handlung und Mannichfaltigkeit in den Gruppen, daneben rührende Scenen und moralische Episoden, z. B. Greise die ihre Söhne zu retten suchen, Mütter welche mit dem Tode kämpfen ohne sich von ihren Kindern trennen zu wollen. Einer dieser Zeichner ist weiter gegangen als viele Maler von Bedeutung, die denselben Gegenstand behandelt haben und die sich begnügten, auf diesem Schauplatz des Schreckens Pferde und Kühe unter die Menschen zu mischen. Er hat nämlich einen Löwen im Vordergrund angebracht, der eben seine Höhle verlassen hat und nun gegen die Wellen ankämpft. Eine Frau, welche auf dem einen Arm ihr Kind hält, ergreift mit der andern Hand die Mähne des Thiers, das in der äußersten Wuth ist. Sie hat den Schrecken, welchen ihr die Bestie einjagte, überwunden, und sucht deren Kraft zu benutzen. Diese Idee hat mir gefallen, sie ist großartig. Bei einem andern hat eine ungeheure Schlange den Körper eines Menschen gepackt um sich daran auf die Höhe eines Felsens zu helfen. Vier von diesen Zeichnungen sind gran in grau ausgeführt, was sich gut dazu eignet, dieser Scene einen furchtbaren Ausdruck zu verleihen. Der fünfte aber, der sich die große Mühe gegeben, seine Zeichnung mit der Feder auszuführen,

Digitized by Google

hat diese Wirkung verfehlt. Auf seinem Bild ist alles hell und klar wie an einem heitern Frühlingstag; denn es ist nicht genug, daß er uns den Himmel mit schiefen Linien bedeckt hat, die den Regen vorstellen sollen. Die Gruppen sind in dieser Zeichnung sehr glücklich vertheilt und die natürliche Verwirrung einer solchen Scene, die das Auge des Beschauenden nur ermüden würde, ist hier geschickt durch kahle Felsenmassen unterbrochen, die dem Unglücklichen jedoch keine Zuflucht darbieten.

Einer dieser jungen Leute hat versucht den Michel-Angelo nachzuahmen ohne zu bedenken, daß sein Alter ihm nicht erlaubt, was nur gereiften Leuten möglich ist. Diese Kraft, diese Energie läßt sich nur in reiferem Alter erwerben. Das heißt, es erfordert viele Studien und vieljährige Beobachtung der Natur, um ein Gemälde wie das der Sixtinischen Capelle auszuführen und tausend verschiedene Verkürzungen in Darstellung des menschlichen Körpers anzubringen. Uebrigens muß man das rühmliche Bestreben eines jungen Künstlers anerkennen. Aber was die Ursache war, daß ihm der Preis nicht ertheilt wurde, ist der Mangel an correkter Zeichnung in sämmtlichen sehr verwickelten Gruppen. Ueberhaupt fehlt es allen fünf Zeichnungen an Correktheit und dieß ist der Grund, warum sie nicht mit dem Preis belohnt worden sind. Aber ich wiederhole es nochmals; ich zweifle sehr, daß die Herren Richter selbst die Medaille verdient haben würden, da es lange Studien erfordert um mit einer so großen Menge von nackten Figuren in den verschiedensten Stellungen fertig zu werden. Derjenige von den fünf Concurrenten, der die meiste Sorgfalt auf diesen wesentlichen Punkt verwandt hat, ist in seiner Composition um so kälter, und sie hat, obgleich sehr verständig angeordnet, nicht die Lebendigkeit, welche dieser Gegenstand nothwendig erfordert. Es scheint, die Herren der Akademie, welche das Programm ausgegeben haben, hätten besser gethan sich auf eine Scene der Sündfluth zu beschränken oder auf eine Episode daraus, wozu die Kräfte junger Leute eher hingereicht haben würden.

Ueberall dieselbe Strenge! Vier Zeichnungen für das Ornament blieben ohne Preis. Die Aufgabe war ein Badezimmer. Das hat mich in Verwunderung gesetzt, denn die Schule des Ornaments, welche von zwei geschickten und gewissenhaften Professoren dirigirt wird, muß jedes Jahr geschmackvolle Künstler bilden, da man sie nach den schönsten antiken Formen studiren läßt. Ein Gleiches kann ich nicht von der Schule der Figurenzeichnung rühmen; die jungen Leute haben hier nur sehr mittelmäßige Vorbilder, bis sie im Stande sind nach den zahlreichen Gypsen des Museums zu zeichnen. Aber wer leitet sie in diesen letzten Studien, wenn sie nicht schon vorbereitet sind und geübt die Schönheit der Formen zu finden? Warum verlangt die Akademie nicht auch, daß die jungen Künstler bei der Ausstellung gute Zeichnungen nach den herrlichen Gemälden der großen Meister des Museums liefern? So ist die Sammlung für sie unnütz. Das zeigt sich bei einer Vergleichung ihrer Gemälde, welche jedes Jahr ausgestellt werden.

Die Aufgabe für die Architekten war ein offenes Theater. Zwei Concurrenten hatten sich eingefunden. Hr. Carl Saba ist allein des Preises würdig befunden worden.

Die Kupferstecher, obgleich selbst Fremde zugelassen werden, sind beim Concurs nicht zahlreich, und Madame Catharina Piotti Pivola hat ohne Concurrenz den Preis davon getragen. Diese Schülerin des Hrn. Longhi zeigt in der That ein bei Frauenzimmern ungewöhnliches Talent in diesem Zweig der schönen Künste, vorzüglich in der Festigkeit und Keckheit des Grabstichels.

Werke der Professoren und Dilettanten.

Sculptur.

Unter den Professoren, die jedes Jahr diese Säle schmücken, ist der merkwürdigste und thätigste jedesmal Hr. Pompeo Marchesi.

Man hat in dem Hof des Museums eigens ein Zelt aufgeschlagen, um ein sehr großes Basrelief in Marmor darunter aufzustellen, eines von denen, die man bald auf dem Simplonsbogen bewundern wird, welcher endlich fortgesetzt und mit den schönsten Denkmälern des alten Roms wetteifern wird, besonders wenn er noch den königlichen Schmuck einer Victoria mit acht Pferden erhält.

Das Basrelief besteht aus zwölf Figuren in Lebensgröße und stellt eine Scene nach der Schlacht bei Leipzig dar; indeß gibt uns nichts in der ganzen Vorstellung die Idee, daß es sich gerade auf diese Schlacht und keine andere bezieht; nur der Catalog sagt es, und wahrscheinlich werden mehrere der Basreliefs, die in früherer Zeit entworfen worden sind, gegenwärtig Aenderungen erleiden müssen.

In der Mitte des Ganzen stellt eine große Figur, mit einer Tunika talaris bekleidet, die Victoria dar; ihr zur Seite ist ein kleiner unbekleideter Knabe, welcher die Keule des Herkules hält oder sich vielmehr auf dieselbe stützt, denn allein würde er sie kaum heben können, während er mit der andern Hand Kränze auf der Spitze einer Lanze hält. Die Victoria lehnt sich mit dem rechten Arm auf die Schulter eines Mannes in Consulartracht (zur Erinnerung daran, daß der Bogen auf Befehl eines gewissen Consuls errichtet wurde, der die Straße über den Simplon geöffnet hat); er stützt sich auf sein Schwert, das man unter den Falten der Tunika der Victoria suchen muß. Sein Haupt ist unbedeckt und eine Bürger- oder Lorbeerkrone hält er andern Kriegern hin. Diejenigen von ihnen, welche in seiner Nähe sind

Digitized by Google

scheinen bescheiden abzuwarten, ob diese für sie bestimmt sey; wenigstens setze ich voraus, daß dieß die Absicht des Bildners ist. Außerdem könnte man fragen, was sie da zu thun haben? Im Hintergrund erblickt man nun mitten unter den Lanzen aufgehobene Hände, die mit mehr Zuversicht nach ihr reichen. Auf derselben Seite sitzt zu den Füßen des Hauptheldens eine Figur, welche in tiefen Schmerz versenkt zu seyn scheint. Diese stellt eine Flußgöttin vor, wie wir aus dem Programm ersehen, denn ein deutliches Abzeichen kann ich an ihr nicht entdecken. Uebrigens hat der Künstler dieß mit den antiken Künstlern gemein, denn ich erinnere mich aus Visconti, daß dieser Archäolog auf vielen Basreliefs und Münzen Flußgötter und Göttinnen nur errathen hat. Ein Leichnam ragt unter den Füßen des Helden hervor, der auf einem kleinen Hügel erhöht steht; unter diesem läuft ein Fluß hin, in den der Körper eines entseelten Kriegers gestürzt ist und an seiner Seite das Roß. Wir erfahren, daß dieß die Leiche des tapfern polnischen Fürsten ist, welcher bei dieser Affaire seinen Tod fand. Auf der andern Seite zieht ein Soldat einen Gefangenen mit sich fort, den er mit beiden Händen fest hält; daneben befindet sich eine andere Gruppe von Kriegsleuten.

Auf jeden Fall muß man auf die Plinthe sehen: Schlacht bei Leipzig, denn da hier alles in griechischer und römischer Tracht vorgestellt ist, könnten die Antiquare nach einigen Jahrhunderten darin etwa einen Miltiades, Epaminondas, Cäsar, Trajan oder gar einen Nero finden. Jedoch gebe ich zu, daß sich die moderne Tracht überhaupt nicht für Werke der bildenden Kunst eigne, namentlich die österreichische Uniform.

Alle diese Figuren sind natürlich, gestellt, geschickt gruppirt, in den Köpfen ist Charakter und Ausdruck und der der Hauptperson ist edel. Aber das Ganze ist etwas zu plump, wäre der Gesichtspunkt, von dem aus dieses Stück betrachtet werden soll, keine Entschuldigung ist.

Die Höhe und die Entfernung müssen sowohl in Verhältniß zu der Größe der Figuren als für die Stärke der Ausarbeitung und die Bestimmtheit der Umrisse in Anschlag gebracht werden, aber dieß schließt die Grazie nicht aus. Die Muskeln eines Arms oder eines Schenkels können und müssen stärker angegeben werden, da sie dem Auge aus der Ferne betrachtet sanfter erscheinen, aber nicht so, daß die Arme und Beine eines Helden denen eines Lastträgers gleichen.

Ich finde, daß die Victoria sehr wenig Antheil an der Handlung nimmt. Man würde sie für eine Statue halten, wenn sie sich nicht auf den Helden stützte. Wenn die Alten solche Gottheiten in ganz historischen Darstellungen anbrachten, so behandelten sie sie gewöhnlich als Statuen, so daß sie mehr mythologische Andeutung als handelnde Personen waren. Ohne Zweifel habe ich unrecht gehabt, dem Marchesi eine Idee unterschieben, die ich mir nicht aus dem Sinn schlagen konnte, als habe er ein Epigramm machen wollen: große Siegesgöttin, kleiner Kriegsgott. Ich komme immer auf meine Anecdotitäten zurück. Wenn die alten Bildhauer Genien als Symbole anbrachten, so stellten sie dieselben als Kinder dar, welche keinen Antheil an der Handlung nahmen, sie waren das, was wir im gemeinen Leben das Attribut eines Gegenstandes nennen; dieser kleine Knabe aber von 6 bis 8 Jahren ist hier eine der handelnden Personen und erscheint doch darin zu kleinlich. Er nimmt sich fast wie ein Kind aus, dem man in einer Comödie eine bedeutende Rolle übertragen hat.

Es thut mir leid, daß ich dießmal nicht alles bewundern kann, was von dem geschickten Meißel des Marchesi herrührt, denn ich finde immer Poesie und Phantasie in seinen Werken. Ich fürchte, seine natürliche Leichtigkeit und die Lobeserhebungen, mit denen man ihn überhäuft hat, mögen ihn veranlassen seine Studien zu vernachlässigen, welche dem Professor so nothwendig sind wie seinen Schülern. Der kolossalen Figur des heil. Ambrosius, von der er ein Modell in Gyps geliefert hat, kann ich unmöglich Beifall schenken. Sie hat eine schlechte Stellung und würde sich in der Natur nicht halten können. Die ungeheuren Draperien von so gewaltiger Größe, mit denen sie bedeckt ist, verbergen alle Glieder, und wenn ich nicht einen schönen Kopf sähe und verdrehte und ungestalte Hände, welche für einen Heiligen wenig edel sind, und zu unterst zwei dicke Füße, so würde ich sie weniger für eine menschliche Figur halten, als vielmehr für einen Hanfen Gewänder, auf hölzerne Gestelle geworfen, wie sie in unsern Vorzimmern gebräuchlich sind um Mäntel darauf zu hängen. Es wird allerdings Kunst dazu gehören alle diese Falten und Gewandstreifen in Marmor auszuhauen, allein dem ungeachtet wird keine Statue daraus werden. Sie ist bestimmt in dem Dom auf einem innern Balkon über der Hauptthür zu prangen und wenn der Bildhauer, welcher die andere Statue macht (Monti aus Ravenna) mit seinem Tuch oder seinem Sammet sparsamer ist, so wird seine Figur noch zehnmal schlanker neben dieser erscheinen, welche dann noch an Umfang zunehmen wird.

In den beiden lebensgroßen Figuren der Eintracht und der Gerechtigkeit erkennt man den Bildhauer wieder als Mann von Geschmack. Beide sind für die Nischen in der neuen Barriere vor dem östlichen Thor von Mailand bestimmt, von der die eine Hälfte schon nach den Rissen des Hrn. Rudolph Maurini, Architekten von Brescia, aufgeführt ist.

(Die Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

N°. 50.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 23. Juni 1831.

Kunstausstellung in Mailand 1830.

(Fortsetzung.)

Aber warum hat der Künstler der schönen russischen Grä-fin, die Mailand mit ihren Reizen und mit ihrem großen Vermögen verschönert, einen so kleinen Kopf mit unge-heuren Lockenbündeln zu beiden Seiten der Schläfe ge-geben? Man sieht, daß die Liebe zur Musik sie nach Italien geführt hat, denn sie hat sich in einer kleinen Statue (ein Drittel Lebensgröße) sitzend und auf ihre Harfe gelehnt, abbilden lassen. Der Kopf hat den Fehler, daß die Entfernung zwischen beiden Augen zu schmal ist, was der Nase an Masse benimmt und sie zu spitz er-scheinen läßt. Auch das Gewand könnte besser studirt seyn, besonders auf der Rundung der Glieder, die man an der Gestalt einer schönen Frau nicht gern vergeblich sucht. Der russische Maler, von dessen schöner Miniatur ich vergangenes Jahr gesprochen habe, hat sie besser aufgefaßt.

Glücklicher Weise finde ich meinen Bildhauer wieder in einem Grabmal mit zwei Figuren, einer männlichen und einer weiblichen. Er verbindet darin Strenge und Anmuth und zeigt sich als Poet und Künstler zu glei-cher Zeit.

In den fünf Büsten in Marmor und in Gyps von demselben Meister findet sich nichts besonders Merk-würdiges.

Claudio Monti. Zwei ganze Figuren für die Kirche von Albino, in Marmor, die eine die Treue, die andere die Beständigkeit darstellend, sind sehr anmuthig, in gutem Styl drapirt und mit gewandtem Meißel vollendet.

Pietro Sormani. Ein artiges Grabdenkmal in Marmor: eine kleine Frauengestalt, welche über einer Urne weint, sehr anmuthig, ungeachtet der übel ange-brachten Spötterei der Mailänder Zeitung die es, um es herabzuwürdigen, dem großen Basrelief des Mar-chesi gegenübergestellt hat.

Porträt eines Kindes in Marmor sehr artig behan-delt von Hieronymus Rusca.

Malerei.

Biblische Geschichte.

Cäsar Poggi. Ich muß immer an unsern mo-dernen Mailern tadeln, daß sie sich nicht daran erinnern, wie viele Studien Leonardo da Vinci gemacht haben soll, um seinem Christus in der Cena den Charakter göttlicher Schönheit zu geben und daß sie nicht ein Gleiches thun, wenn sie den Gott-Menschen darzustellen haben. Hr. Poggi hätte für seinen Christus am Kreuze ein besseres Modell wählen und die Schönheit der Formen fleißiger nach der Antike studiren sollen. Sonst malt man nur einen armen Aufgehängten von unedler Gestalt. Um eine Jungfrau und einen heiligen Johannes zu beiden Seiten des Kreuzes zu malen, sind nichts als zwei gut drapirte Kleidermänner nöthig gewesen.

Pietro Marchesi. Der heil. Carl ertheilt dem jüngern Ludwig Gonzaga das Abendmahl. Warum ist der heil. Carl, die Hauptfigur, von hinten beleuchtet, so daß sein Gesicht bloß von dem Reflex Licht erhält? Dieß ist schlecht erdacht.

Pelagio Palagi. Ein kleines Gemälde, welches den heil. Johannes als Kind darstellt, ist von schöner Farbengebung, aber sonst hat es nichts was das Auge fesseln könnte.

Antonio Banfi. Die Marter des heil. Bartholo-mäus, großes Altarblatt.

Carl Manzi. Noch ein Christus am Kreuze, der göttlicher seyn sollte, aber diese Gemälde sind für Dorfkirchen bestimmt. Man sollte sie auch dort nur ausstellen.

Die Taufe des heil. Johannes, ein kleines Gemälde von Antonio Dassi.

Ein Wunder der heiligen Jungfrau zum guten Rath von Moriggi.

Eine Jungfrau von Carl Picozzi.

Sigismund Rappi. St. Johannes predigend in der Wüste. Immer zu unedel, wenn man Heilige malt; eine plumpe Figur.

Digitized by Google

Die Jungfrau mit ihrem Sohn und dem heiligen Johannes, ein kleines Gemälde von Dem. Emilie Sefana.

Hiſtoriſche Gegenſtände.

Havez. Hektor wirft dem Paris ſeinen Hang zur Wolluſt in dem Augenblick, wo es das Vaterland zu vertheidigen gilt, vor. Das Bild zeigt Helena auf einem Polſter ſitzend und von ihren Frauen umgeben, Paris ſteht halb bekleidet in einem Winkel und lehnt ſich in weichlicher Stellung an den Rücken dieſes Polſters. Im Mittelgrund in geringer Entfernung ſteht Hektor gerüſtet, im Hintergrunde Soldaten.

Ich habe ſchon vergangenes Jahr die Skizze von dieſem Gemälde beurtheilt, die Zeit hat es nicht verbeſſert. Hektor iſt eine ſchwerfällige Figur, obgleich ſeine Rüſtung aus lauter Bronze leicht ſcheint, er ſchaut nur uns an und nicht den mit welchem er redet, man könnte zu ihm ſagen wie man zu den Kindern ſagt: „mit wem man redet, dem wendet man das Geſicht zu.“ Helena hat mehr Ausdruck als er ſelbſt, aber ohne daß man Unruhe an ihr bemerkt über den Ausgang der Sache des Paris, die ſie doch vor allem intereſſiren müßte; ſie iſt vielmehr ſo geſtellt, daß ſie ihren Geliebten nicht ſehen kann. Dieſer iſt viel zu groß im Vergleich mit Hektor. Neben dieſen geſtellt, würde er gerade zu als ein Rieſe erſcheinen und die Soldaten unter dem Periſtyl ſind von viel zu kleinem Verhältniß für ihre Entfernung, die in einem Frauengemach unmöglich ſo groß wie in einem Tanzſaal ſeyn kann. Ich nehme die Meinung nicht zurück, welche ich vergangenes Jahr über dieſen Gegenſtand geäußert habe.

Eine große Frauengeſtalt in Lebensgröße die aus dem Bad zu kommen ſcheint, und zwei große weiße Vögel ſtiegen läßt, die der Catalog Tauben nennt, wird uns vorgezeigt unter dem Namen Venus. Aber um eine Venus zu malen muß man nicht ſeine eigene Küchenmagd zum Modell nehmen. Der Kopf iſt von kleinlichem Charakter (vorausgeſetzt, daß er nicht Porträt iſt und daß man es uns nicht ſagen will). Die Schultern und der Rücken häßlich, das was man an einer der griechiſchen Statuen der Venus, die auch aus dem Bade ſteigt, bewundert, könnte ſchon der Göttin angehören, aber was ſollen dieſe ſchlecht geſtellten Beine, wo man die Knie nicht ohne die Strumpfbänder erkennt. Mein lieber Hr. Havez! um Nackte und Venusbilder zu malen, muß man ſtudiren, und die akademiſchen Profeſſoren ſind ſolcher Studien nicht überhoben oder ſie laufen Gefahr Venusbilder zu malen, die alle, welche ſie zu ſehen bekommen, mit Abſcheu erfüllen.

Ein berühmter Sänger in morgenländiſchem Coſtüme, hinter dem eine Frau auf den Knien neben einem Grabmal betet. Der Kopf iſt ſchön gemalt, eine herrliche rothe Draperie, ein ſehr weißer Turban, eine verkürzte Hand, die ſehr übel verzeichnet iſt; die Geſtalt der Frau zeigt nichts als einen Haufen grauer Draperie, um der Hauptfigur einen Hintergrund zu geben, ohne Körperformen. Es iſt ein großes Porträt, ganze Figur, und das ganze Verdienſt beſteht in den ſchönen Gewändern.

Endlich ein kleines Gemälde: der Morgenabſchied des Romeo und Julie, ſcheint nur gemacht zu ſeyn, um Carmin und Ultramarin in Gegenſatz zu bringen.

Pelagio Palagi. Gemälde von mittlerer Größe: Matthias Visconti, von ſeinen Feinden vor dem Kaiſer Heinrich VIII. angeklagt, wird von ſeinem Freund, dem Grafen von Garbognate, dem Vertrauten des Kaiſers, vertheidigt. Den Vordergrund bilden fünf Figuren und die beiden Kläger. Der eine zeigt in ſeiner Stellung große Leidenſchaftlichkeit und ſelbſt Wuth; der nämliche, welcher ſpricht, der andere iſt in der Stellung eines Menſchen, der ſich zurückzuhalten ſucht und eine Art von Verachtung an den Tag legt, dahinter hebt ein Menſch beide Arme in die Höhe, man erräth nicht warum.

Von der andern Seite zur Linken des Beſchauers befindet ſich Matthias, ein ehrwürdiger Greis, in einer demüthigen Stellung, die einem unſchuldigen Herzen wenig anſteht; ein Kriegsmann hinter demſelben, der nur zu einfach gekleidet iſt für einen Vertrauten des Kaiſers, iſt ſein Vertheidiger, wenigſtens muß man ihn dafür halten, denn nichts charakteriſirt ihn als ſolchen, da ſeine Hand, mit der er die des Visconti faßt und ſeine militairiſche Kleidung ihn eben ſo gut und vielleicht noch beſſer für einen Gardiſten halten ließen, der den Angeklagten hergeführt hat.

Hinter ihnen erhebt ſich ein Thron, auf welchem Heinrich ſitzt, der von dieſer Scene nicht im geringſten ergriffen zu ſeyn ſcheint, die nachdenkende Stellung über das was er thun will, könnte eher für Gleichgültigkeit genommen werden; ein kleiner Page ſitzt auf den Stufen des Thrones. Auf der einen Seite befindet ſich ein Biſchof, der das Geſicht Heinrichs beobachtet, der übrige Raum iſt angefüllt mit ſitzenden Zuſchauern. Es findet keine Verwirrung ſtatt, die Wirkung des Heldunkels iſt ſehr gut, die Trachten ſind ſehr genau beobachtet, aber einer der Ankläger, eine Hauptfigur, hat zwei ſehr ungeſtalte Hände. Die Umgebungen zeugen von gutem Geſchmack und der Styl iſt der Zeit angemeſſen.

Gallo Gallina. Die Landung des Chriſtoph Columbus in Amerika: eine Menge Figuren von Männer, Frauen und Kindern von kupferbrauner Farbe bilden ſtehend, kniend und zuſammengekauert eine Gruppe, an die ſich der Reiſende, welcher die Mitte des Gemäldes mit einigen Offizieren aus ſeinem Gefolge einnimmt, wendet, während auf der andern Seite Europäer unter die Wilden Geſchenke vertheilen. Der eine von dieſen

Digitized by Google

klingelt ihnen mit einer kleinen kupfernen Schelle etwas vor, ein anderer hält einer jungen Frau einen Spiegel hin, in dem sie mit Erstaunen ihr eigenes Bild erblickt; in gehöriger Entfernung sieht man ein Schiff, da man mit Hülfe der Chaloupe gelandet ist. Alle Figuren sind sehr schlecht gezeichnet, die Männer und die Weiber, nirgends Fleisch, alles ist Kupfer und Metall, wie die Farbe. Das Ganze hat wenig Interesse.

Heinrich Scuri. Gemälde von mittlerer Größe. Es stellt den Starno dar, der seine Tochter getödtet hat, um sie dafür zu strafen, daß sie Fingal, ihrem Geliebten, den Verrath, der gegen sein Leben geschmiedet war, entdeckt hat. Die Gestalt des Fingal hat eine so gezwungene Stellung und so unangenehme und incorrecte Verkürzungen, daß man, machte nicht die Gruppe des Starno und seiner Krieger diesen Fehler wieder gut, dem Maler hätte rathen können, dieß Gemälde nicht auszustellen. Die weiße Draperie der Aganadecca, welche auf der Erde liegt, ist nicht nach der Natur studirt, denn die Falten sind zu unnatürlich. In dem Colorit zeigt sich Lebhaftigkeit und in der Vertheilung des Lichts viel Einsicht.

Ludwig Sacchi. Kleines Cabinetsstück. Leonardo da Vinci an dem Hofe des Herzogs Ludwig von Mailand, genannt Moro. Dieser große Künstler wird hier dargestellt als Musiker, indem er nämlich als Hofmann seine Herrschaften belustigt. Ich zweifle, daß dieser große Mann einen so langen Kopf gehabt hat und einen so schmalen Leib, denn an eine so dürftige und armselige Gestalt pflegt die Natur nicht so außerordentliche Talente zu vertheilen. Brillante Draperie; heut zu Tage besitzen nur alle Gewandmaler wenig Correctheit.

Viel besser gefällt mir Hr. Sacchi in den fünf kleinen historischen Medaillons in Oel. Er malt historische Darstellungen vermuthlich für Tabaksdosen, aber er führt sie mit Geschmack aus und in dieser Größe entschlüpfen Incorrectheiten leichter. 1. Leonardo das Porträt der Lisa del Gioconde malend. 2. Maria Stuart in dem Augenblick wo sie das Todesurtheil anhört. 3. Das große Gastmal, welches Galeazzo Visconti bei der Verheirathung seiner Tochter mit dem Lionel von England gibt. 4. Imelda de' Lambertazzi mit ihrem Geliebten von ihren Brüdern überrascht. 5. Philipps Lippi, Maler und Dichter, in dem Augenblick als er der Lucrezia Butti, die er als Madonna in dem Convent, in welchem sie erzogen war, malte, seine Liebe erklärt.

Napoleon Mellini. Ein großes Gemälde, darstellend den Herzog Johann Maria Visconti von Mailand, wie er in das Gefängniß eintritt, worin er den Luchino del Maino und Violante Pusterla gefangen hält und sie mit dem Tode bedroht, wenn sie nicht seinem Willen Folge leisten würden. Schön ist der Rock der Violante von weißem Atlas und die Tunika des Visconti von Goldstoff. Luchino ist ein großer Riese, der die Violante umarmt hält, indem er auf seinen Feind blickt. Dieser, welcher sich nur zwei Schritte weiter zurück befindet, ist von so kleinem Verhältniß, daß er den Gesetzen der Perspektive nach im Hintergrund stehen müßte, und dieß läßt den andern noch größer erscheinen. Seine beiden Arme sind in der Verkürzung sehr klein und sehr übel angebracht! Gardisten von weibischer Gestalt begleiten ihn.

Cäsar Poggi. Sämmtliche Historienmaler müssen sich verabredet haben, keiner den andern in der Zeichnung zu übertreffen. Auch hier eine Frau, die Heldin des Stücks, deren Arme einmal zu kurz sind, zweitens auf eine Weise (jedoch nach der Mode) drapirt, daß man weder den Vorderarm noch die Schulter zu sehen bekommt. Großes Gemälde mit lebensgroßen Figuren. Clarissa Visconti wirft ihre sterbenden Blicke auf ihren Gemal Sforza, der gekommen ist um sie abzuholen das Gift zu nehmen, welches er ihr auf den Rath seines Schreibers Morone bereitet hatte. Die Figur des Herzogs ist schön, ausdrucksvoll, und gut drapirt. Der Fleischton der Clarissa ist zu leichenhaft und obgleich sie durch Gift ihr Leben verliert, so kann sie doch nicht diese Farbe gehabt haben, welche erst nach aufgehobenem Blutumlauf eintritt. Morone ist zu klein für eine Person, welche sich noch in demselben Zimmer befindet. Wenn die Tiefe desselben bis zur Thür, durch welche der Verräther geht, nur fünf und zwanzig Fuß beträgt, so kann die Verjüngung der Höhe der Figur auch nicht so beträchlich seyn. Aber die Perspektive ist das Letzte woran heut zu Tage unsere Maler denken.

Locarno. Ist er Professor oder Dilettant? Letzteres angenommen, wollen wir es ihm verzeihen, daß er seinen Triumph der Galatea zur Ausstellung gebracht hat.

Hr. Banfi hat eine ganz besondere Originalität in seinen Gemälden. Dieß zeigt sein Orest, welchen seine Schwester, die Priesterin der Diana, wiedererkennt. Aber zeigt sich denn der Held gerade in einer Fechterstellung? Und ist denn das ein Tempel? Hat denn die Elektra die Bekleidung einer Oberpriesterin? Und war in jenem Augenblick weiter Niemand gegenwärtig als Orestes, Pylades und sie? Wenn man mir alles dieses erklärt hat, so will ich mich mit dem Gemälde weiter einlassen. Der Maler hat viel Geschmack in Fechterfiguren, aber hier hat er einen Renommisten gemalt, der einer Gastwirthsfrau etwas vorlügt.

Der Raub der Sabinerinnen von Joseph Sogni. Glückliche Composition, mit viel Handlung und guter Wirkung; aber er hat nicht das Costüme der alten Römer gewählt; und dieses hätte genau beobachtet werden müssen, denn in dem alten Rom gab es kein Modejour-

Digitized by Google

nale, sondern alle Kleidungen waren in Schnitt und Farbe einander gleich.

Orombello von dem Herzog Philipp Maria überrascht, in dem Augenblick wo er sich anschickt mit Musikbegleitung zu singen, um die Melancholie der Beatrice Tenda zu verscheuchen.

Ein andres kleines Gemälde von demselben, auf dem die Stoffe besser gemalt sind als die Köpfe und die Hände.

Genregemälde.

Von demselben. Drei liebenswürdige Kinder in Savoyardenkleidern, in zwei Drittel Lebensgröße. Vorzüglich gut in der Farbe.

Ant. Banfi. Der wohlthätige Knabe. Eine vornehme Dame liebkost einen kleinen nach der Mode gekleideten Knaben, der einem in der Straße stehenden Capuziner ein Geldstück gibt. Die Idee ist gut, wäre die Ausführung besser.

Eine Soldatenfamilie, welche von der Armee zurückkehrt.

Porträts.

Harez. Sei es daß dieser Akademiker unter seinen Modellen keines gefunden hat, was den Maler begeistert, oder daß er nicht die nöthige Zeit gehabt hat, sein ganzes Talent daran zu wenden; er, der vergangenes Jahr Porträts geliefert hat, die eines königlichen Museums würdig waren, befindet sich dieses Jahr unter der Masse von Porträtmaler, die ich nur dem Namen nach anführen mag. Nur zwei Damen. Ich gehe unverzüglich zu dem fruchtbaren Molteni fort.

Ein und zwanzig Porträts von Joseph Molteni bei einer einzigen Ausstellung. Dieß ist für den Maler und für die Liebhaber ehrenvoll. Man muß sich bei ihm einschreiben, um an die Reihe zu kommen. Unter dieser Menge ist eines, darstellend einen jungen Mann, ganze Figur, der sein Pferd besteigt. Er kommt aus einer Vorhalle und ihm folgt ein schöner großer Hund. In dem Hof sieht man einen Jokei, der sein Pferd hält, die Scene ist auf dem Lande, und die Thüre, durch welche er hinaus muß, ist von etwas gothischer Form. In Mailand ist nur eine Stimme, daß es durch und durch ähnlich ist, in dem Gesicht ist Leben und in der ganzen Figur ist Bewegung. Man möchte ihm zurufen: angenehme Promenade! Das Original kann mit seinem Gemälde zufrieden seyn.

Ein andres, nur Brustbild, ist eben so ähnlich. Es ist ein Kammerherr. Man weiß in der That nicht, was man zuerst loben soll, ob den Kopf von so wahren und warmen Tönen, oder das Gewand mit reichen Goldstickereien, die so gut wiedergegeben sind, daß man davon geblendet wird, so viel Wahrheit ist darin.

Man kann jedoch nicht umhin, noch das Porträt einer Dame in halber Figur zu betrachten, die in einem Bosquet ihres englischen Garten sitzt. Sie ist nach der Mode gekleidet mit einem Gazekleid über einem Leibrock von weißem Taffet. Die Gaze hat eine täuschende Durchflechtigkeit, welche von trefflicher Wirkung auf diesen bis zum Ellenbogen nackten Armen ist, und die weiten Aermel, die Narrheit des Tages, haben selbst für meine Augen etwas Anmuthiges, obgleich ich sonst diesen Putz nicht leiden kann. Nur einen kleinen Fehler hat der Maler in diesem Bilde beibehalten den ich schon vergangenes Jahr an ihm bemerkt habe, daß er seinen Halbtinten und seinen Schattenmassen in den Fleischpartieen einen grau-blauen oder schwärzlichen Ton gibt.

Von den andern Bildnissen will ich nur ein Wort sagen, daß nämlich jeder Kopf den Ausdruck hat, der ohne Zweifel dem Original angehört; alle haben eine verschiedene Physiognomie, was zu gleicher Zeit für die Wahrheit der Darstellung spricht und daß der Künstler keine Manier hat. Gewisse Leute wünschten mehr Vollendung und Schmelz in seinen Porträten; ich weiß nicht ob dieser Vorwurf gegründet ist, da sie Wahrheit und Localfarben haben ohne Härte des Pinsels.

Ueber die andern Porträts brauche ich mich nicht auszubreiten, denn ich bin schon mehreremal flüchtig genug an ihnen vorbeigeeilt, nachdem ich die des Herrn Molteni genauer betrachtet hatte. Es waren also folgende aufgestellt:

Zwei Porträts von Dem. Emilie Cesana.

Sieben von Hrn. Sigismund Rappi.

Eines von Hrn. Carl Canella aus Verona.

Zwei von Hrn. Achilles Monti.

Vier von Hrn. Carl Picozzi.

Eines von Hrn. Carl Maldura.

Zwei von Hrn. Ant. Dassi.

Zwei von Enrico Scuri.

Sechs von Hrn. Pok.

Fünf von Hrn. Pietro Narducci.

Drei von Hrn. Banfi.

Zwei ganze Figuren in Lebensgröße von Hrn. Pizagzi aus Genua.

(Die Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

N°. 51.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 28. Juni 1831.

Kunstausstellung in Mailand 1830.

(Fortsetzung.)

Perspektivgemälde.

Man muß stets mit Johann Migliara anfangen und sich hier gleich bei der Eröffnung der Thüren einen Platz verschaffen, denn späterhin ist wegen der Menschenmenge nicht möglich in die Nähe zu kommen. An diesem Herandrängen der Neugierigen ist zum Theil der Künstler dadurch Schuld, daß er seit einiger Zeit den Vordergrund etwas ins Schwarze malt. Diejenigen, welche die Gemälde über die Schultern von zwei oder drei Personen hin betrachten, sehen nichts als einen großen sehr dunklen Fleck, der allerdings den Lichtern im Gemälde größere Stärke gibt. Wenn ich aber in dem Pallast der Brera, in seinen Hallen, Säulen, Gewölben und langen dunkeln Gallerien umherwandle, sehe ich überall das Spiel des Lichtes, und wie die Luft in diese große Schattenmassen Reflexe bringt, welche die Farbe der Mauern noch deutlicher erkennen läßt. Es thut mir leid, daß ein Künstler von so schönem Talent zu dieser Pfuschmanier seine Zuflucht nehmen zu müssen geglaubt hat.

Wir haben nur noch vier Gemälde von ähnlicher Größe von ihm. Eine Ansicht des großen Hospitals in Mailand, eine unterirdische Capelle, den Hof des Dogenpallastes zu Venedig und einen Harem, eigene Composition.

Dann mehr als zwölf Medaillons, bei denen der obenerwähnte Fehler noch mehr auffällt; aber alle diese Gemälde sind reich an allerliebsten kleinen Figuren, die mit eben so viel Geist als Geschmack ausgeführt sind.

Pompeo Calvi. Ein Dilettant kann bei manchem auf Nachsicht Anspruch machen, was man einem Professor nicht nachsehen würde, aber wenn man die Gemälde des Hrn. Pompeo Calvi betrachtet, so möchte man fast glauben, daß dieß sein Fach und nicht seine Liebhaberei sey; er kommt dem Migliara sehr nahe ohne bis jetzt seine Fehler nachgeahmt zu haben.

Wir haben von ihm den Hof der Karthause von Pavia gesehen. Ferner:

den Vorhof eines Klosters mit artigen Figuren; ein Laboratorium eines Chemikers; einen Missionär predigend unter freiem Himmel, sehr schön gemalt; das Aeussere einer Capelle zu Bergamo; das Innere einer Kirche zu Como; das Innere des Doms zu Mailand; das Innere einer gothischen Kirche; einen Kreuzgang eines Mönchsklosters, die drei letzteren Medaillons.

Franz Moggia. Vier hübsche perspektivische Ansichten in Oel, kleine Gemälde von reizender Wirkung und reich an kleinen geschmackvollen Figuren.

Joseph Cannella hat das erstemal vier Gemälde mit perspektivischen Ansichten ausgestellt. Sie sind von schönem Farbenton, in dem das Licht sich überall bemerklich macht, ohne dem Helldunkel Eintrag zu thun, und mit schön gezeichneten Figuren geschmückt. Dieß ist wahrscheinlich die Frucht seiner Reisen, denn wir erfahren von ihm, daß diese Gemälde nach der Natur gemalt sind und man überzeugt sich von der Wahrheit durch die Wirkung, die nicht wie bei einigen andern willkührlich angeordnet ist. Eine Ansicht des Cuenta bei Alicante. Eine andere der Granja, beim Escurial. Eine Ansicht von dem Aeussern der Kirche von St. Denis bei Paris.

Joseph Bisi. Mit Talent für die Kunst kann man sich in verschiedenen Zweigen derselben auszeichnen, wenn man sich nur zum Gesetz macht, unabläßig nach der Natur zu studiren. Dieß zeigt Hr. Bisi, ein Landschaftmaler, der sich nun auch mit Erfolg in perspektivischen Architekturgemälden versucht. Er hat ein kleines sehr interessantes Gemälde von dem Innern der Kirche degli Angeli in Lugano geliefert, welches mit einem feinen und graziösen Pinsel ausgeführt ist.

Lorenzo Macchi. Wir kennen Hrn. Macchi schon als ausgezeichneten Künstler, wenn er die Natur ausserhalb seines Cabinets nachahmt, wo er dann nicht so viel Manier hat, wie es ihm zuweilen begegnet. In drei Perspektivansichten nach der Natur, die wir dieß Jahr auf der Ausstellung gesehen haben, so wie in den Medaillons ist sehr viel Wahrheit.

Digitized by Google

Landschaftliche Ansichten.

Marco Gozzi. Wie groß auch die Anzahl der Landschaftgemälde seyn mag — und dieß Jahr sind ihrer viele da — der Künstler, der Kenner und der Mann von Bildung werden auch ohne den Catalog die Gemälde von Hrn. Gozzi herauszufinden wissen. Kein Mensch weiß wie er, die Durchsichtigkeit des Wassers zu malen. Sey es, daß es eine kühle Stille und den ruhigen Spiegel der Umgebungen zeigt, oder daß es mit Getöse und und schäumend über Felsen stürzt, oder daß das Sonnenlicht von seiner Spiegelfläche zurückgeworfen alte Gebäude oder Felsen erleuchtet, zu denen sonst kein Sonnenstrahl dringt, immer erkennt man den geschickten Meister wieder. Seine Fernen sind reizend durch die Mannichfaltigkeit der Gegenstände und der Farben, die nicht ein einförmiges Blau oder Violet zeigen. Man muß sich verwundern, mit welcher Zartheit und Gewandtheit des Pinsels er allerliebste Details in dem Vordergrund malt, und seine Figuren entsprechen in ihrer Haltung und ihrer brillanten Wirkung ganz dem Gesammteindruck seiner Gemälde, die durch ihre Frische und durch eine einsichtsvolle Vertheilung des Lichts mehr als durch den Glanz der Farben so prachtvoll erscheinen. Er hat sechs Ansichten ausgestellt, von denen die eine einen Wasserfall darstellt, eine andere an dem Ufer des See's von Albano aufgenommen ist. Aber das schönste Stück war eine Ansicht von der Gallerie zwischen Varenna und Bellano, auf dem Weg, welcher längs dem See von Lecco hinläuft.

Es ist sehr zu bedauern, daß keiner der jungen Kupferstecher sich mit der Landschaft beschäftigt, um diese schönen Gemälde, welche an Ort und Stelle aufgenommen sind, zu vervielfältigen. Wie angenehm würden diese Ansichten nicht den Fremden seyn und der Ruf des Malers würde dadurch überall hin verbreitet werden. Aber mit Ausnahme von Hrn. Lose, der seine eigenen Zeichnungen sticht, ist in Mailand kein einziger landschaftlicher Kupferstecher.

Graf Nava. Ich gehe sogleich von einem Professor zu einem Dilettanten fort, da der Hr. Graf Nava in seinem selbstcomponirten Gemälde einem Meister von Talent ziemlich gleich kommt. Vorzüglich zeugt sein Baumschlag von guten Studien.

Joseph Bisi. Hr. Bisi, der als Professor seinen Platz nach Hrn. Gozzi einnimmt, hat uns einige große Gemälde ausgestellt. Sie sind schön gemalt, aber seine Bäume haben immer den nämlichen Charakter und häufig fehlt es ihnen an Leichtigkeit. Eine Ansicht von Castell Gandolfo. Eine Ansicht von Subbiaco. Eine Ansicht von Tivoli, in der ich nichts gefunden habe, was diesen Ort so interessant macht. Eine andere genannt Ariccia. Das Gebüsch in der Nähe des Wasserfalls von Terni.

Lorenzo Macchi. Drei kleine Landschaften.

Hr. Villeneuve malt auf Bestellung Ansichten aus der Umgegend von Mailand. Ich habe schon bei einer andern Gelegenheit diesen jungen Künstler bedauert, daß er von einigen Besitzern schöner Landhäuser abhängig ist, denn für keinen andern als für diese haben diese Ansichten, welche von einem Hof, von einer Terasse, von einem Zimmer oder von einem Balcon aus aufgenommen sind, etwas Merkwürdiges. Geld kann man schon mit solchen Gemälden verdienen, aber sein Talent bildet man dadurch nicht aus und von Kennern erntet man nur wenig Bewunderung. So ist es unserem Künstler mit seinem Gemälde der Ebene von Erba gegangen, die alle Welt auf Spaziergängen zu sehen liebt, aber die für den Maler nichts Begeisterndes hat. Von demselben eine Ansicht in der Nähe von Civate. Viel Malerisches ist in der Ansicht einer Mühle von Val d'or. Noch eine Ansicht von der Ebene von Erba aufgenommen. Jedoch sind diejenigen, welche diese Gemälde getauft haben, dem Künstler viel Lob schuldig, indem er viel Geschmack bei diesen trockenen Gegenständen entwickelt hat.

Johann Padulli. Ich pflege gern die Dilettanten neben den Professoren aufzuführen. Denn da sie nicht für Geld arbeiten, so steht es ihnen frei Gegenden zu wählen, die große Fülle oder etwas Geheimnißvolles oder Erhabenes darbieten. Auch Hr. Graf Padulli hat es verdient, daß Kunstfreunde seine Gemälde mit Aufmerksamkeit betrachten, und ihnen Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Sie sind: der Wasserfall aus der Grotte des Neptun zu Tivoli. Ariccia bei Albano. Eine Ansicht von Tivoli, und zwei andere nach der Natur ausgeführte Landschaften.

Michel Marstrani. Ein Professor, der sich wahrscheinlich lieber in einigen Studien, die er in seinem Portefeuille hat, als in der Natur, die so mannichfaltig in ihren Formen und Wirkungen ist, nach Hintergründen für seine Gemälde umsieht. Sie sind aus ganz blauen Bergen zusammengesetzt und einförmig wie eine Tapete. Auch treten sie nicht etwa gegen den Vordergrund in abstehender Linie, sondern bilden einen sehr grellen Gegensatz gegen alle die warmen Töne desselben. Daß es Mappenvorrath ohne Mannichfaltigkeit des Vorbildes ist, vermuthe ich daher, weil ich auch denselben Farbenton in allen Hintergründen finde, nämlich in der Ansicht von Gaggiada; in der Ansicht des oberen Binno, von Gaggiada aus; in der Ansicht von Campione bei Lugano, und einer andern Ansicht ohne Namen.

Rinaldo Belgiojoso. Mein Blick fällt auf den Wasserfall von Moltrasio, und ich werde entzückt von der Lebhaftigkeit seiner Farbentöne, die dabei nicht unnatürlich sind. Das Wasser ist sehr gut; man sieht, daß er um guten Baumschlag zu malen, mehr als mancher

Digitized by Google

Professoren zu thun pflegen, ausgezeichnete Gemälde alter Landschaftmaler wie Poussin, Claude ꝛc. studirt hat.

Sein Gemälde der Madonna del Bosco macht seinen Studien Ehre, denn er malt erst kurze Zeit.

Mariette Pansa. Man findet selten Frauenzimmer die sich der Hitze der Sonne aussetzen, um die schönen Wirkungen ihres Lichtes aufzunehmen und die ganze Kraft der Farben wiederzugeben, welche die Natur in manchen Augenblicken darbietet. Ich will nichts von einer Copie sagen, welche Dem. Mariette Pansa nach einem deutschen Landschaftsmaler gemacht hat, aber ich führe als artige Gemälde die Ansicht eines Thales in der Nähe von Laveno oberhalb des Comer Sees an, und eine andere kleine Landschaft, die sie nach der Natur in Oel gemalt hat.

Obgleich ich ihre beiden Medaillons kälter finde, so zeigt doch eine Ansicht des Rheinfalls und die Ansicht einer Mühle Geschmack und Zartheit des Pinsels.

August Eckerlin. Es scheint, daß die stehende Lebensart des Herrn August Eckerlin (den sein Amt an die Stadt fesselt) ihm nicht erlaubt die Natur oft genug zu beobachten, so daß er anstatt sie mit allen ihren Mannichfaltigkeiten zu malen, sich eine Manier bildet, vermittelst welcher er Landschaftsgemälde von bestimmten Gegenden nach Skizzen mit Bleistift macht. Wer seine Gemälde vor drei Jahren gesehen hat, wird ihn sogleich an der Gestalt und Farbe seiner Bäume, an dem violeten Ton seiner Hintergründe und an den großen Pflanzen auf der Terrasse des Vordergrunds wiedererkennen. So in der Ansicht von Chiavenna, dem Thal Engadin und der Ansicht von Monteverchio.

Ambrogio Annoni. Es ist sehr schwer in Temperafarben die warmen Töne und den glänzenden duftigen Himmel der Landschaft mit Wahrheit darzustellen. In Italien sieht man nur gut und malerisch ausgeführte Werke in Leimfarben auf den Flächen der Wände, aber trotz allem Talent können die Künstler die grauen und kalten Töne und die Eintönigkeit der Farbe in den Bäumen nicht vermeiden. Hr. Graf Ambrogio Annoni jedoch, indem er einen Gegenstand wählte, der sich zu dieser Behandlung eignete, hat Töne von großer Lebhaftigkeit und von einem Glanz erreicht, wie ihn die Sonne den Gegenständen verleiht. Kurz er hat ein wirkliches Gemälde geliefert.

Ich könnte in Hinsicht des Hintergrundes ein anderes Tempera-Gemälde, welches einen Muselmann zu Pferd darstellt, als eine Landschaft mit einem dunklen aber naturgemäßen Himmel betrachten. Die Figur und das Pferd sind gut gezeichnet.

Zwei Aquarellzeichnungen, Ansichten vom Comer See, sehr reiche Landschaften von Hrn. Lose, einem Sachsen. Große Wahrheit, fein und zart ausgeführte Details, Harmonie und ein glänzender Ton ohne Trockenheit.

Johann Tanner. Zwei Ansichten in Aquarell lebhaft und frei behandelt; sie sind unter einem schönen Himmelsstriche in der Gegend von Neapel aufgenommen. Die eine stellt ein Capuzinerconvent, die andere schöne Felsen in der Nähe desselben dar. Solche Zeichnungen kann man als Gemälde betrachten.

Sergent Marceau. Eine Ansicht der großen Straße von Loretto vor dem östlichen Thor von Mailand, die eine halbe Meile weit mit großen italiänischen Pappelbäumen besetzt ist. Der tiefe Schnee des letzten Winters bedeckt den Weg, die Häuser, und sein Glanz verbreitet überall ein Licht durch den Nebel. Ein dichter Nebel ist über das ganze Gemälde verbreitet, und von dem Vordergrund an nimmt allmählig die Localfarbe der Figuren, der Karren die auf der Straße sind u. s. w. ab, auf dem dritten Plan zeigen sich nur noch Schattenrisse, und der Hintergrund bietet nichts als blauviolette verschwommene Conturen von allen Gegenständen dar. Die Landschaft ist ganz in Aquarell und die Anzahl der kleinen Figuren deutet eine außerordentlich lebendige Straße an, nämlich die, welche nach Wien führt.

Miniaturen.

Fanny Romanini. Unter einer Masse von kleinen Medaillons in Miniatur, zeichnet sich stets Dem. Romanini aus, sey es daß sie Gemälde großer klassischer Meister copirt, die sie mit Geschmack und Sicherheit wiedergibt, oder daß sie Porträts liefert, wo sie den lebhaften Ton, den sie an ihren Vorbildern findet, bewahrt. Ihr Gemahl folgt ihr nur im zweiten Rang nach. Das kleine Gemälde eines Amorinentanzes, welches sie nach Albano copirt hat, unterstützt das obengefällte Urtheil. Ungefähr acht Porträts sind theils von ihr, theils von ihrem Mann.

Dem. Eleosa Silvestri, Dilettantin. Eine Copie nach einem guten Gemälde einer Madonna mit dem Kinde, zwei Köpfe nach flamändischen Gemälden und einer nach Guercchino zeigen ihre Fortschritte.

Joril. Ich habe nur einen mittelmäßigen Maler, in seiner Copie des heil. Sebastian nach Raphael und in seinen Porträts nach der Natur, gefunden.

Man hat in einem Journal die Miniaturen des Hrn. Marta, eines Neapolitaners, mit Lobsprüchen überhäuft, ich glaube um der russischen Gräfin den Hof zu machen, die mehrere Sachen bei ihm bestellt hat und ihn protegirt.

Aber hier ist ein junger Dilettant, der sich nicht auf kleine Porträts, noch auf die Copie einer Madonna beschränkt; er will große Gemälde haben, wie sich auf dem Tode der Maria Stuart, den er vorigen Jahr ausgestellt hat, wohl an 200 Köpfe finden. Dieses

Digitized by Google

Jahr hat Hr. Bagatti Valsecchi eine Miniatur nach dem Gemälde des Palagi, die Abfahrt des Columbus, ausgestellt, das noch nicht öffentlich gesehen worden ist. Diese Miniatur zeigt einen sorgsamen Zeichner, einen gefühlvollen Maler und einen unternehmenden und beharrlichen Künstler, der sich vor nichts fürchtet. Bei solchen Anlagen und da er liebt große Gemälde zu copiren, wünschte ich wohl, daß er uns jedes Jahr, statt solcher modernen Werke, Copien nach den besten Gemälden unseres Museums lieferte. Wir würden alle dabei gewinnen, er indem er bessere Studien machte und solche Meisterwerke wiederschüfe, über welche die öffentliche Meinung ganz fest steht, was bei denen noch nicht der Fall ist, die er copirt hat; und wir, indem wir in diesen Wiedergestaltungen im Kleinen, Werke großer Meister der Kunst bewundern könnten.

Zeichnungen.

Sergent Marceau. Ein Greis als Bettler ausruhend, nachdem er sich von einem kleinen Regen getrocknet hat; ein kleiner Knabe, der ihn begleitet ist neben ihm eingeschlafen und sein Pudelhund liegt zu seinen Füßen. Zeichnung in Aquarell von einem lebhaften Ton in der Farbe, der sich der Oelmalerei nähert. Der Hintergrund der Landschaft und der Himmel sind mit dichtem und schwarzem Gewölk bedeckt, was andeutet, daß der Regen sich noch nicht ganz zerstreut hat.

Das Gegenstück davon. Eine junge Bettlerin von schöner Gestalt, welche mit ihrem Bündel ein Kind trägt, das sie im Gehen säugt. Ihre kleine ältere Tochter geht ihr zur Seite und hält einen Zipfel ihres schlechten Kleides, einige Schritte zurück folgt ein junger Knabe. Der Schnee bedeckt die Erde und die Bäume, der Himmel ist noch unwölkt. Das kleine Mädchen und der kleine Knabe deuten durch ihre etwas rothe Gesichtsfarbe die strenge Kälte an, vorzüglich der kleine Knabe, der seine Hände auf der Brust unter der Weste hat und die Arme so sehr an einander drückt als er nur kann. Die rothe Hand, welche eine sehr weiche und runde Brust drückt, um Milch herauszupressen, kann uns vollends überzeugen, daß ihnen die Kälte unerträglich ist. Farbige Aquarellzeichnung.

Die Familie des Meisters beim Frühstück zu Paris im Jahr 1792. Er hat sie vor einem Theetisch dargestellt, seine Gemahlin sitzt vor ihm und spricht mit einem rothen Aras, der auf der Lehne ihres Stuhles sitzt und dem ihr Gemahl ein Butterbrod reicht. Neben ihnen steht eine Kammerfrau, die einen Capuziner-Affen bewacht, der an die Bekleidung eines hohen Fensters angebunden ist, welches eine Aussicht auf einen Garten hat. Das Local ist das Cabinet des Künstlers, wo man im Vordergrund beim zweiten Fenster seine Platte und ein Papiergestell wie es die Kupferstecher brauchen, sieht; auf der andern Seite ist ein Gliedermann. Ebenfalls farbige Aquarellzeichnung.

Ludwig Gruner. Ein Porträt in farbigem Aquarell auf Velinpapier, gut ausgeführt.

Ich beschränke mich darauf, einige Zeichnungen aufzuzählen, welche nach Gemälden mit der größten Sorgfalt gemacht sind, daneben sehr markig und mehr oder minder korrekt, in schwarzer französischer Kreide. Der heil. Hieronymus nach Correggio von Hrn. N. N., die Verkündigung nach Fra Bartolommeo von Hrn. Silva. Eine heilige Familie nach Rubens mit Landschaft von dem Marquis Ferdinand d'Adda.

Man wird nicht müde die Zeichnungen mit chinesischer Tusche von den Schülern der Perspektiv- und architektonischen Malerschule zu betrachten. Alle sind von bedeutender Größe, ungefähr 18 bis 20 Zoll breit, von markiger und durchstudirter Behandlung, mit glücklichen Reflexen, die stets nach der Oertlichkeit der Gegenstände und der Entfernung des Zuschauers wechseln, und mit Abstufungen, die aufs angenehmste in einander übergehen von dem hellsten Licht bis zu dem stärksten Schatten. Nirgends grelles Schwarz, überall zeigen sich die Details in den schwächsten Gegensätzen der Töne. Auf den meisten sind Figuren von 1½ bis 2 Fuß im Vordergrund und andere nach der perspektivischen Verjüngung mit Genauigkeit gezeichnet und frei und geistvoll behandelt.

Ich nenne folgende Stücke:

Korinthische Halle von Antonio Rinaldi.

Ansicht mehrerer antiker Monumente von Athen, zusammengestellt von Joseph Baldini.

Ansicht des Portikus vom Pantheon von Herrn Targdioni.

Ansicht einer gothischen Kirche von Joseph Gatti.

Phantasiegemälde des alten Hafens von Rhodus von Ludwig Fumagalli.

Phantasiegemälde einer großen griechischen Vorhalle von Joseph Righetti.

Das Innere des Portikus an dem Tempel des Theseus zu Athen von Ludwig Baj.

Ansicht von dem nämlichen Portikus von Ludwig Bisi.

Große griechische Vorhalle von Johann Panez.

Innere Ansicht des großen Tempels von Tentyris in Aegypten von Ant. Bramati.

Ansicht vom Parthenon von Joseph Franchi.

Ich übergehe hier eine sehr schön ausgeführte Zeichnung nach einem Gebäude, welches in Mailand nach den Rissen des Malers Palagi aufgeführt wird und bei dem alle Architekten sagen können: No sutor ultra crepidam. Es ist ganz barbarisch, von dem kleinlichsten Geschmack bei großen Massen; weder Styl, noch Harmonie, und die Anmaßung für einen Pallast zu gelten!!

(Der Beschluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 52.

Kunst-Blatt.

Sonnabend, 2. Juli 1831.

Ulysses und Nausikaa.

Nach einer skizzirten Federzeichnung von Professor Julius Schnorr.

(Zur Erklärung des beiliegenden Umrisses.)

Das lithographirte Blatt, welches wir hier beilegen, ist nach einer großen mit der Feder skizzirten Zeichnung gearbeitet, welche Hr. Prof. Schnorr noch während seines Aufenthalts in Rom auf Veranlassung eines Gönners der Künste entwarf. Bei der Kunstausstellung in Rom im J. 1829 wo sie sich befand, wurde sie mit vieler Theilnahme gesehen, und mehrere öffentliche Urtheile haben sich damals sehr günstig darüber ausgesprochen. Wenn freilich im Originale die flüchtige Hand des Künstlers mit jedem Striche die Unmittelbarkeit der ersten geistigen Auffassung bezeichnet, so müssen wir für unsre Lithographie große Nachsicht in Anspruch nehmen, da sie durch die verkleinernde Nachbildung und die Mühe der Gravirung jenen freien Ausdruck des Geistes fast ganz verloren hat. Sie ist mehr bestimmt, Gedanken und Composition im Ganzen zu zeigen, und wir zweifeln nicht daß sie diesen bescheidenen Zweck, auf eine dem Beschauer erfreuliche Weise, erfüllen wird.

Zur Verständniß des Inhalts ist es wohl hinreichend an die schöne Erzählung im 6ten Buche der Odyssee zu erinnern, wo Nausikaa, Tochter des phäakischen Königs Alkinoos, mit ihren Mädchen aus Gestade des Meers fährt und doet Ulysses leistet, der vom Sturme daselbst an die Küste geworfen wurde. Nachdem Ulysses sie um Schutz und Hülfe angeflehet hat, reicht sie ihm Oel und Kleider und heißt ihn ihr ins väterliche Haus folgen. Wir setzen den Schluß ihrer Rede und der ganzen Erzählung her, welcher gerade der Moment unseres Bildes ist.

„Nah am Weg erscheint uns ein lieblicher Hain der Athene.
Pappelgehölz; ihm entrinnet ein Quell, der die Wiese durchrieselt,
Wo mein Vater ein Gut sich bestellt, mit blühendem Garten,
Nur so weit von der Stadt, wie erschallt vollhallender Ausruf.
Dort dich setzend, verweil' ein weniges, bis daß wir andern
Etwa zur Stadt hinkommend gelangt in die Wohnung des Vaters;
Aber sobald du hoffst, daß wir in die Wohnung gelangt seyn,
Jetzo gehe zur Stadt der Phäaker, dort zu erkunden
Meines gepriesenen Vaters Alkinoos prangende Wohnung.
Leicht auch wird sie erkannt, und wohl ein kleinerer Knabe auch
Führete den Weg: denn nicht sind gleich ansehnlich die Häuser
Andrer Phäaken gebaut, wie des Helden Alkinoos Wohnung
Prangt. Doch bergen dich nun die Gebäud' umher und der Vorhof,
Schnell des Königs Saal durchwandele, daß du der Mutter
Kammer erreichst. Sie sitzet am Herd im Glanze des Feuers,
Drehend der Wolle Gespinnst, meerpurpurner, Wunder dem Anblick,
Gegen die Säule gelehnt; und hinter ihr sitzen die Weiber.
Dort auch steht für. den Vater ein Thron im wärmenden Anglanz,
Wo er Unsterblichen gleich dasitzt und mit Weine sich labet.
Doch ihn gehe vorbei, und unserer Mutter in Demuth
Fasse die Knie mit Flehn, daß du schauest den Tag der Zurückkunft
Freudiges Muthes, und bald, wie entfernt auch immer du wohnest.
Denn wofern nur jene dir hold im Herzen gesinnt ist.
Hoffnung bleibt dir hinfort, die Freunde zu schaun und zu kommen
In das begüterte Haus und die heimischen Fluren der Väter.“
Also sprach sie, und trieb mit glänzender Geißel die Mäuler
Hurtig zum Lauf; und sie eilten hinweg von des Stromes Gewässern,
Trabten bebend und regten die leichtgebogenen Schenkel.
Doch wohl hielt sie die Zügel, damit auch die Gehenden folgten,
Ihre Mägd' und der Fremdling, und schwang die Geißel mit Klugheit.
Niedertauchte die Sonn'; und sie kamen zum lieblichen Haine,

Digitized by Google

Pallas Athenen geweiht. Dort weilt der edle Odysseus; Eilend betet er nun zu Zeus des erhabenen Tochter:

Höre, des Aegisherschütterers Zeus unbezwungene Tochter! Höre mich endlich einmal, da du zuvor immer mich hörest. Als mich Verfolgten schlug der gewaltige Länderumstürmer! Gieb, daß im Volk der Phäaken ich Lieb' antreff' und Erbarmung!

Also flehet er laut; ihn höret Pallas Athene.
Doch sie erschien noch nicht ihm öffentlich, scheuend des Vaters Bruder im Geist; denn er zürnte dem göttergleichen Odysseus Unverschnbaren Sinns, eh' das Vaterland er erreichet.

Kunstausstellung in Mailand 1830.

(Beschluß.)

Kupferstiche.

Wir sehen, daß die Akademie der Dem. Piotti Pirola den Preis zuerkannt hat. Wenn der Stich des Hrn. Moriz Stainla, Kupferstechers am Dresdner Hofe, zur rechten Zeit angekommen wäre, nämlich vor dem Tag, der unabänderlich für den Beschluß der Concurrenz festgesetzt war, so dürfte man zweifeln, ob eine Künstlerin würde mit dem Preis gekrönt worden seyn. Abgerechnet die Reinheit der Zeichnung im dem Kupferstich des Hrn. Stainla könnte vor allem seine Führung des Grabstichels auf diesen Preis Anspruch machen. Der Gegenstand ist eine Pietas nach Fra Bartolommeo. Die Fleischtheile der ganz nackten Figur sind markig, lieblich und lebhaft. Die Draperien sind mit Geschmack behandelt, alles zeichnet sich durch eine gefällige Mannichfaltigkeit aus, weil nichts durch allzu grelle Contraste abstößt. Durch das Ganze geht ein harmonischer Farbenton hindurch.

Man darf annehmen, daß, wenn man Kupferstiche von einem der ersten Schüler des Ritters Longhi anzeigt, man den Beschauenden auf etwas Bewunderswürdiges oder den Leser auf Lobeserhebungen vorbereitet. Volpato hatte mit vielem Erfolg das Gemälde des Raphael im Vatican, das die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel vorstellt, gestochen. Hr. Peter Anderloni, welcher wohl einsah, daß die wahren Kenner in dem Stich des Volpato, ungeachtet seiner Schönheiten, den Charakter des Raphael nicht finden könnten, hat geglaubt dem Original näher kommen zu können, und es ist ihm in der That geglückt. Man kann ihn nicht der Verwegenheit beschuldigen, obwohl ich einige Steifheiten, die durch den etwas ängstlichen Grabstichel hineingekommen sind, bemerkt habe. Dieß ist bloß Sache des Gefühls, denn in Hinsicht auf mechanische Fertigkeit bleibt nichts zu wünschen übrig. Dieser Stich wird sehr gesucht werden, vorzüglich wenn der Kupferstecher auch das Gegenstück davon, den Attila, wird bekannt gemacht haben.

Meine Leser werden sich vielleicht erinnern, daß ich mit großem Lob von einer Zeichnung nach einem Gemälde des Appiani, gesprochen habe, die Hr. Giovito Garavaglia, ein anderer Schüler Longhi's, stechen würde. Sie stellt die Zusammenkunft des Jakob mit der Rahel dar. Der Kupferstich ist ausgestellt worden und in Hinsicht auf Anmuth und Lieblichkeit der Ausführung entspricht er ganz der liebenswürdigen Art, welche dem Maler eigen war und dem, was eine herrliche Zeichnung erwarten ließ. Ich kann nicht alle Schönheiten der Arbeit, die theils mit der Radirnadel theils mit dem Grabstichel, theils mit der kalten Nadel ausgeführt ist, einzeln aufführen. Als Kunstwerk wird dieser Kupferstich die geschicktesten Kupferstecher aller Akademien herausfordern, jedoch wird jeder von ihnen sagen können, wenn nicht über das Ganze ein Silberton verbreitet wäre, und wenn die Landschaft mehr in dem Styl von Woollet als in dem von Sadeler behandelt wäre, so würde das Blatt noch gelungener seyn. Sonst dürfte die Kritik schwerlich etwas auszusetzen finden.

* * *

Verkauf von Kupferstichen.

Ich muß mit den zwei schönen Kupferstichen anfangen, von denen ich eben gesprochen habe.

Heliodor, Breite 2′ 4″, Höhe 1′ 5″, Preis 80 Fr.
Jakob und Rahel, Breite 1′ 6″, Höhe 2′ 5″, Preis 120 Fr.

Der Kunsthändler Pozzi fährt fort die römische Geschichte in Aquatinta stechen zu lassen nach radirten Blättern von Pinelli, einem römischen Maler. Einige Stiche dieser Sammlung, welche von verschiedenen jungen Künstlern ausgeführt sind, lassen sich leicht herausfinden, nämlich die von einem meiner Schüler Lanzani, der diese Gattung auf eine Weise behandelt, die jede andere, welche man bisher in Italien kennen gelernt hat, übertrifft. Man kann sie mit Vergnügen betrachten, nachdem man englische Stiche in der Schwarzkunst gesehen hat; er sucht Jazet in Paris nachzuahmen.

Derselbe sticht dieß Jahr alle Almanachkupfer, und hat darunter allerliebste Miniaturen geliefert, von einer Feinheit der Arbeit, daß sie mit dem markigsten Pinsel und mit chinesischer Tusche gemacht zu seyn scheinen. Auch hat er große Gemälde aus der neuern Geschichte nach Hrn. Palagi und nach dem Maler Migliara so wiedergegeben. Nichts Schöneres als ein Porträt, (Brustbild) der Sängerin Pasta, von demselben nach einem großen

Digitized by Google

Gemälde von Moltreni gestochen. Der Atlas und die durchsichtige Gaze machen den herrlichsten Effekt, was bei radirten Blättern sehr schwer ist.

Die Lithographie nimmt ab aus Mangel an Liebhabern, weil man in Italien nur Kupferstecherarbeit will, und dabei sucht man nur Madonnen von Raphael, Correggio und Leonardo da Vinci. Die französischen Lithographien aber sind so gut im Preis, obgleich sie hier noch einmal so hoch kommen, daß die inländischen Lithographien, welche in der Ausführung nachstehen, ausgenommen die von Hayez und einige Porträts von Dem. Guiscardi, die Concurrenz nicht aushalten können. Jedoch setzt man den Roman J futuri Sposi von Manzoni fort und Hr. Zocosi ist es, der den Muth dazu hat.

Man sieht bei Ricordi auch Theaterscenen von Sanquirico und Ansichten von Venedig, die aber nur geringes Verdienst haben.

Dieser Zweig der schönen Künste blüht in der Lombardei nur schwach und wenn hin und wieder aus der Schule von Longhi ein guter Stich hervorgeht, so ist es fast immer auf Bestellung aus dem Auslande.

Mailand, 2. Nov. 1830.

Sergent-Marceau.

Auszug aus der Stiftungsurkunde der freien Gesellschaft der schönen Künste zu Paris.

1. Der Zweck dieser Gesellschaft ist gemeinschaftliches Wirken für die Beförderung der schönen Künste und für den Wohlstand der Künstler. Dieß geschieht

durch Berathung über die Fragen, welche sie interessiren können und durch Mittheilung von Abhandlungen, deren Druck die Gesellschaft übernehmen wird;

durch Prüfung der Erfindungen und neuen Verfahrungsweisen, welche auf die schönen Künste Bezug haben;

durch Correspondenz mit gelehrten Gesellschaften und mit den vorzüglichsten französischen und fremden Künstlern und Kunstfreunden;

durch öffentliche Ausstellung der Werke von Mitgliedern der Gesellschaft.

Die Gesellschaft verbietet unter sich jede Arbeit, welche den schönen Künsten fremd ist.

2. Sie besteht aus Mitgliedern, die in Paris wohnen, und aus correspondirenden Mitgliedern, die aus den Provinzen und dem Auslande aufgenommen werden.

Die Zahl der Mitglieder dieser beiden Klassen ist unbeschränkt.

3. Die Gesellschaft zerfällt in die Klassen der

Malerei, Zeichenkunst und Lithographie,
Bildhauerei,
Architektur,
Kupferstecherkunst,
Musik,
Archäologie und Literatur der schönen Künste.

4. Da die Gesellschaft nicht ausschließend zu Werke gehen wollte, sondern im Gegentheil diejenigen Männer in sich vereinigen will, welche durch Proben ihres Talents bekannt sind und zur Förderung der Künste beizutragen wünschen, so war es, um bei der ersten Bildung derselben aufgenommen zu werden, hinreichend, der gegenwärtigen Stiftungsurkunde seine Beistimmung zu geben, um mittelst einfacher Verlesung des Namens und Titels jedes eingeschriebenen Mitgliedes durch die Generalversammlung ohne Widerruf zugelassen zu werden.

Sobald die erste Bildung der Gesellschaft beschlossen war, konnte Niemand mehr zugelassen werden, ausser auf eine regelmäßige Vorstellung durch zwei Mitglieder der Gesellschaft, und auf ein von dem Bewerber selbst unterzeichnetes Gesuch. Dieses Gesuch wird im Bureau deponirt und in die Registratur aufgenommen; der Präsident oder die Sekretäre bringen die Zulassung in der nächsten Sitzung zum Vorschlag, und die Versammlung stimmt durch verschlossene Wahlzettel und zwar nach absoluter Stimmenmehrheit ab.

5. Das in Paris und in den Provinzen verbreitete Journal des Artistes ist das Journal der Gesellschaft. Dasselbe gibt von jeder Sitzung Rechenschaft und macht die Memoiren bekannt, deren Druck durch die Gesellschaft votirt wurde.

6. Der treffende Beitrag eines jeden Mitgliedes beträgt jährlich zwölf Franks, und ist halbjährlich voraus zu bezahlen.

Die Summe dieser Beiträge ist zur Bestreitung der Miethe für den Sitzungssaal, der Druckkosten, des Bureau und anderer nothwendigen Ausgaben bestimmt.

*

Auszug aus den Reglementsstatuten.

1. Die Zahl der Sitzungen ist monatlich auf zwei festgesetzt. Dieselben werden jedesmal am ersten und dritten Dienstag jedes Monats gehalten.

2. In den gewöhnlichen Sitzungen erhält die Gesellschaft Mittheilung: 1) über die Verhandlungen der zunächst vorhergehenden Sitzung; 2) über Correspondenz und Zulassungsgesuche. Sie schreitet sofort, wenn dafür Zeit ist, zur Zulassung der vorgeschlagenen Mitglieder vernimmt die Berichterstattungen ihrer Ausschüsse, die Verlesung der Memoiren ihrer Mitglieder und derer, die ihr zugesandt werden u. s. w.

Digitized by Google

3. Der Präsident darf Fremde ermächtigen, den Sitzungen beizuwohnen.

4. Die Gesellschaft hat alle sechs Monate eine öffentliche Sitzung. In derselben wird von den Arbeiten der Gesellschaft während des Semesters Rechenschaft gegeben, Nachricht über die Mitglieder ertheilt, welche sie binnen dieses Zeitraums verloren hat, und die Verlesung der für diese Sitzung aufgenommenen Abhandlungen und Schriften vorgenommen. — Die von Mitgliedern der Gesellschaft ausgeführten Kunstwerke können bei dieser Sitzung den Saal zieren. — Die Künstler aus der Klasse der Musiker führen dabei Musik- oder Singstücke auf.

Alles was in dieser Sitzung gehört oder gesehen werden soll, muß bereits in einer frühern Sitzung nach absoluter Stimmenmehrheit für geeignet erklärt worden seyn.

Die nach absoluter Stimmenmehrheit ernannten Commissäre dirigiren und ordnen die öffentlichen Sitzungen.

Das Publikum wird zu diesen Sitzungen nur nach Vorzeigung der Eintrittskarten zugelassen. Die Zahl der Karten hängt von dem Raume des Saales ab und wird unter die anständigen Mitglieder gleichmäßig vertheilt.

5. Jedes Gesellschaftsmitglied, welches nicht wenigstens der Hälfte der jährlichen Sitzungen beigewohnt hat, wird, es sey denn, daß es einen von der Gesellschaft als gültig anerkannten Entschuldigungsgrund angeben kann, dadurch des Rechts verlustig, zur Zeit der neuen Wahlen mitzustimmen oder für eines der Aemter der Gesellschaft ernannt zu werden.

6. Die Zeit und die Art der Ausstellung der Gesellschaft werden späterhin näher bestimmt werden. Die Versammlung wird zu diesem Behufe eine aus neun Mitgliedern bestehende Commission ernennen, um alle nähern Anweisungen, welche geeignet sind, diese Ausstellungen ersprießlich zu machen, zu sammeln, und einen diesen Gegenstand erschöpfenden Vorschlag abzufassen.

7. Jedes Mitglied, welches sich ausserhalb des Departements der Seine niederläßt, tritt dadurch in die Rechte eines correspondirenden Mitgliedes ein.

8. Sobald die Dauer der Existenz der Gesellschaft ein Jahr erreicht, sollen sämmtliche anständige und correspondirende Mitglieder ein Diplom erhalten, dessen Preis auf fünf Franks festgesetzt ist.

9. Kein freiwillig austretendes Mitglied kann die Rückzahlung seiner bereits geleisteten Beiträge verlangen.

Unterschriften des Originals: Cornac, Präsident; Péron, Sekretär; Guénepin, Mulard, Vice-Präsidenten; Delaine, Pigalle, Caplin, Sekretariatsgehülfen; Ch. Farcy und Dupot de Tère, Archivare; Dabos, Schatzmeister.

Paris.

Unter den satyrischen Ausfällen, welche die Mehrzahl der Pariser Journale, auf die Klasse der Romantiker unter den Malern enthält, ist folgender für die Charakteristik dieser neuen Schule nicht unwichtig: „Die Modelle wollen in den artistischen Streitigkeiten, welche in diesem Augenblicke die angesehenen und unterrichteten Leute wenigstens zum Theil beschäftigen, auch ihre Rolle spielen. Sie nehmen in der Angelegenheit der Romantiker und Classiker Partei und ziehen gegen die romantischen Maler zu Felde, welche, wie sie sagen, den Grundsatz aufstellen, ohne Modelle zu malen und sich demnach verschworen hätten, sie zu Grunde zu richten. Die Hitzigsten unter ihnen, hatten sogar den Plan gefaßt, sich mit ihren Genossen zusammenzurotten, und in den Arbeitszimmern gewisser Herren alle, ohne ihre Theilnahme und ihren Beistand verfertigten, Gemälde zu zerstören. Man sagt, daß man alle erdenkliche Mühe gehabt habe, den wilden Cadamour zurückzuhalten. Obschon man sie einigermaßen beschwichtiget hat, so ist ihr gerechter Zorn doch noch nicht gänzlich erloschen, und sie sind entschlossen ein Memoire bei der Regierung einzureichen, in welchem sie „von der Nothwendigkeit sprechen, die Romantiker vor dem Malen zur Beobachtung der Natur zu zwingen, und von der Schande, die für sie daraus entspringt, daß man unaufhörlich knotige Knie, zu dünne Beine, höckerige Schultern, daß man schlecht oder gar nicht schließende Achselbeine und Ellbogen malt, während sich für eine mäßige Vergütung in der nützlichen Klasse der Modelle ein großer Reichthum natürlicher Vollkommenheiten aller Art finden ließe."

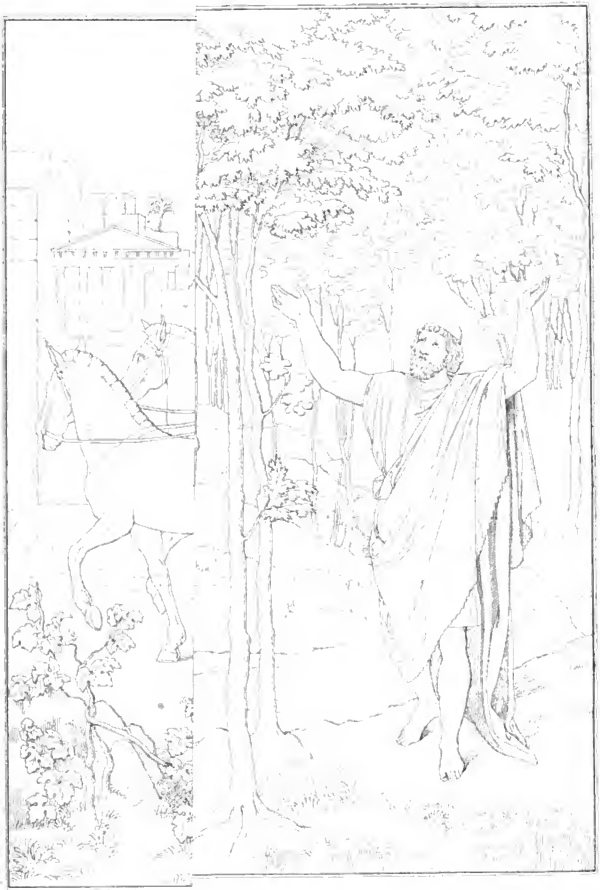
Berichtigung.

In Nr. 51 des Kunstblatts wird gemeldet, daß bei dem Einsturze der bisher wenig beachteten Ueberreste des Pallastes Karls des Großen in Ingelheim, in der daran befindlichen Wohnung drei Menschen erschlagen worden. Dieses Unglück fand jedoch durch den Einsturz eines Pfeilers statt, welcher zwei Gewölbe stützte, die vermuthlich zu dem Baue des Klosters gehörten, welches Karl der vierte für böhmische Mönche dort gestiftet hatte. Von den Ueberresten des Prachtpallastes Kaiser Karls waren leider schon lange nur noch wenige Säulenschäfte und Kapitelle bekannt; gründliche Forschungen über das, was sich allenfalls noch auf dieselben beziehen läßt, hat indeß vor Kurzem der im Fache der Geschichte und Alterthumskunde rühmlichst bekannte, würdige Domkapitular Dahl in Mainz, an Ort und Stelle angestellt und wird darüber ein kleines interessantes Werkchen erscheinen lassen, dem ich einige Zeichnungen beizufügen gesonnen bin.

Darmstadt, am 4. Mai 1831. F. H. Müller.

Beilage; ein Steindruck.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

N°. 53.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 5. Juli 1831.

Archäologische Briefe
von
Fr. Thiersch.

2.

Brief an Herrn Raoul-Rochette.

Ueber die Bildsäule der Penelope auf dem Vatican zu Rom.

In der reichhaltigen Sammlung alter Kunstwerke, welche Sie, mein theurer Herr und Freund, unter einzelne Haupttheile der alten Mythologie zu vereinigen und durch ausführlichen und gelehrten Commentar zu erklären angefangen haben, findet sich unter den zu einer Oreſtiade von Ihnen verbundenen Werke, die in der Ueberschrift genannte Bildsäule, welche Sie nach S. 162 ff. für eine Electra zu erklären und als solche gegen mich geltend zu machen bemüht sind. Als ich das Werk, dessen Besitz ich Ihrer wohlwollenden Güte verdanke, zuerst durchging, schien es mir gut, Ihre Erklärung als die Meinung eines thätigen, wohlunterrichteten und für unser gemeinsames Fach lebendig eingenommenen Mannes neben der meinigen auf sich beruhen zu lassen, da die Sache hauptsächlich durch Beschauung der Urkunden, die uns beiden jetzo nicht möglich war, zu schlichten seyn wird, ich auch glaubte, daß jeder, welcher Ihre Angaben mit dem Original an Ort und Stelle zusammenhalten könnte, sich ohne mein Zuthun leicht überzeugen würde, in wiefern die meinige durch sie aufgehoben werden oder nicht. Indeß fand ich dieser Tage in einer ausführlichen Beurtheilung, welcher mein verehrungswürdiger Freund Creuzer mein Buch über die Epochen der bildenden Kunst bei den Griechen in den Wiener Jahrbüchern für Literatur Oktbr. Novbr. Dezbr. 1830 gewürdiget hat, daß der vertrauungsvolle Ton, mit welchem Sie Ihre Einwendungen vorlegen und vorzulegen das Recht haben, auf diesen besonnenen Forscher Eindruck gemacht zu haben scheint und er die Electra Ihrer Oreſtiade neben die Penelope meiner Epochen dahingestellt seyn läßt. Er äussert sich darüber S. 106 wie folgt:

„Allein bei allem Beifalle, den Ref. dieser kritischen und archäologischen Untersuchung geben mußte und noch gibt, war sie für ihn doch auch ein sprechender Beweis, wie selten man in solchen Untersuchungen die Akten für geschlossen erklären kann, da Herr Raoul-Rochette in seiner so eben erschienenen Oreſtiade S. 162 ff. mehrere von Herrn Thiersch für restaurirt gehaltene Theile der Statue im Museo Pio-Clementino für ächt und antik erkennt, namentlich den Kopf wie auch den Felsen, worauf die Gestalt sitzt, und deßwegen das Urtheil fällt, wenn auch das andere Statuenfragment im Museo Chiaramonti mit Hrn. Th. für eine Penelope zu halten sey, so sey doch die Pioclementinische Statue vielmehr für eine Electra zu nehmen.“

Sie sehen, daß dadurch der Grund jener Abhandlung gleichsam aufgelockert, und eine Sache, die ich für ganz entschieden hielt und noch halte, durch Ihre Einreden einsichtsvollen Männern zweifelhaft geworden ist. Um diese aber nicht im Ungewissen zu lassen, will ich unserer beiden Ansicht und Angaben hier kurz zusammenstellen und vergleichen, um dadurch die Entscheidung zwischen uns vorzubereiten. Diese aber kann allein in Rom auf dem Vatican vor den beiden Bildsäulen erfolgen. Wir liefern durch unser Reden und Gegenreden zu dem Urtheile den Stoff, und ich wünschte, daß dieses Urtheil dort von einem Vereine unserer archäologischen Freunde wie Fea, Visconti, Gerhardt, M. Wagner gesprochen würde, wenn sie die Sache der Mühe werth halten, sich mit ihrer endlichen Entscheidung zu befassen.

Ich bin in meiner Deutung der Bildsäule von dem Fragment in dem langen Corridor ausgegangen und glaube durch die sichersten Analogien gezeigt zu haben, daß in ihm der kostbare Rest einer Penelope alten Kunststyles enthalten ist, die mit den Reliefs, auf welchen sie wiederkehrt, verglichen, ursprünglich ein Theil einer Statuengruppe müsse gewesen seyn, in welcher die Erkennung des Ulysses bei der Fußwaschung abgebildet war.

Digitized by Google

Diese Deutung ist, so viel mir bekannt, allgemein angenommen worden und wird auch von Ihnen nicht bestritten. Indem Sie aber, mein geehrter Freund, dieselbe annehmen, dahin Sie, so scheint es mir, sich auch des Rechtes begeben, in der andern Bildsäule etwas Anderes als ebenfalls eine Penelope zu erkennen. Denn beide sind sich nicht ähnlich, sondern abgerechnet einige ganz leichte und untergeordnete Abweichungen, wie bei Wiederholungen sie in der alten Sculptur gewöhnlich vorkommen, sind beide Bildsäulen in den unbestrittenen Theilen einander in Erfindung, Haltung, Ausdruck, Kleidung und Styl ganz und vollkommen gleich. Die Verschiedenheit liegt allein in demjenigen, was an Ihrer Electra neu oder geändert ist. Da es sich hierbei zunächst von diesem Neuen an der Electra handelt, so nehme ich vor Allem Ihre Worte hierüber selbst vor Augen:

„Je ne suis pas de l'avis de Mr. Thiersch sur les nombreuses restaurations, qu'il croit reconnaître dans la statue du musée Pie-Clementin. Sans être entière comme elle est indiquée sur le catalogue, cette statue n'émit certainement pas aussi mutilée que le fragment Chiaramonti (die Penelope). La tête que Mr. Thiersch declare ne pas lui appartenir, quoiqu'elle soit certainement antique, de son propre aveou, est bien véritablement la sienne à en juger d'après tous les signes qui peuvent constater une pareille identité, c'est à savoir, la proportion de cette tête, le style, le travail et la qualité du marbre. Jl n'y a des restaurations avérées, que le bras droit, les deux pieds et la partie inférieure du rocher sur lequel elle est assise."

Anlangend den allerdings alten Kopf der Statue, so trage ich kein Bedenken, mit derselben Bestimmtheit, mit welcher Sie das Gegentheil versichern, zu behaupten, daß er zu der Bildsäule nicht gehört, und daß dieses aus dem Style, der Arbeit und der Art des Marmors folgt. Auf die Verhältnisse will ich weniger geben, denn obwohl, wie ich glaube, er für das Bild zu klein ist, würde bei der Breite, die hier die alte Kunst sich oft gestattete, daraus doch nichts Entscheidendes gegen seine Aechtheit folgen. Aber sein Styl ist von der übrigen Statue um den ganzen Unterschied der feinsten Plastik und des ältesten Gepräges getrennt. Den Ausdruck dieses Gepräges, um nicht der alterthümlichen Haltung des Gewandes zu erwähnen, zeigt ganz deutlich der wohlerhaltene linke Arm des Bildes mit der Hand, den ich in keinem einzigen der ältesten griechischen Marmorbilder von dieser alterthümlichen Unform und Schlichtheit gesehen habe, und die Hand, obwohl mit Sorgfalt gearbeitet und geglättet, zeigt dieselbe Rohheit des Muskulatur. Ich habe diesen Arm, wegen der Starrheit seines Gepräges besonders und in größeren Dimensionen als eines der merkwürdigsten Stücke der ältesten griechischen Marmorarbeit zeichnen lassen. Sogar auf Ihrer Zeichnung ist das alles ziemlich klar zu sehen und Ihr Bericht, die Arbeit des Armes nicht erwähnend, bezeichnet wenigstens die der Hand als vernachlässiget. Dagegen zeigt der Kopf, den man der Figur aufgesetzt hat, eine Feinheit der Verhältnisse und der Ausbildung und zugleich einen Ausdruck heiterer und unbefangener Ruhe, wie nur die vollendete und in das Einzelne gebildete ältre Kunst nach einem langen Bestand ihrer Blüthe sie dem menschlichen Antlitz gegeben hat, und stehet der römischen Zeit, im Falle er ihr nicht angehört, so nahe, wie ihr der Arm um wenigstens vierhundert Jahre ferne steht. Sie selbst erkennen dieß gewissermaßen an, durch die Bemerkung, daß die Bildung der Gesichtszüge nichts gemein habe mit dem für äginetisch gehaltenen Style. Da nun aber die gezwungene Stellung und die unvollkommene Arbeit der Hand Ihrem richtigen Blicke ein Alterthum enthüllen, das über die Zeit der äginetischen Werke und des altgriechischen Styles hinausgeht, so scheint es, daß Sie schon im Widerspruche mit mir, nun auch in Widerspruch mit sich selbst gerathen. Denn einen Kopf, in welchem keine Spur des alten Styles ist, und eine Hand, welche durch ihren Styl über andere Werke des alten Gepräges noch hinaus reicht, können Sie doch selbst unwöglich als ursprünglich zu einander gehörig ansehen, und heben dadurch Ihre Behauptung selbst auf, daß der Kopf nicht nur alt, sondern auch dem Bilde gehörig sey.

Ist aber das der Fall, so wird sich auch Ihre Anahme als eine Täuschung darstellen, in welche Sie sich mit diesem innern Widerspruche zurücklehen:

„Nous reconnaitrons ici un oeuvre d'une ancienne école grecque, dont la determination particulière resultera peut-être quelque jour de la connoissance et de la confrontation d'un plus grand nombre de monuments antiques que nous n'en possédons encore."

Ich mache Sie darauf aufmerksam, wie unzulässig es sey, zur Erklärung eines selbstgeschaffenen Styles sich auf eine Zeit, die nicht kommen wird, und auf Werke zu berufen, die man noch nicht gefunden hat, ja die man nie finden kann. Denn nie, und wenn die ganze alte Plastik von Didalus bis Plinius zurückgebracht würde, dürfte man erwarten, in ihr ein Werk zu finden, in welchem eine solche sich gegenseitig aufhebende Verschiedenheit der einzelnen Theile statt fände.

Doch dieselbe Verschiedenheit, welche wir zwischen dem Styl des Kopfes und des Armes der Figur nachgewiesen, zeigt auch der Marmor, welcher gelblich und wachsähnlich in allen Theilen von unbestrittener Aechtheit ist, während der Marmor des Kopfes und des neuen

Digitized by Google

rechten Armes in das glänzend Weiße geht und ein ganz anderes härteres Korn hat. Man hat ihm durch einen künstlichen Anstrich und an mehreren Stellen durch das Aufkleben eines nachgemachten Tartaro der Farbe des übrigen nahe zu bringen gesucht. Ich kann diese und die, folgenden Angaben mit der größten Bestimmtheit machen, weil ich lange Zeit mit der Figur und der sie betreffenden Abhandlung in Rom selbst beschäftigt gewesen bin, sie oft genau, und nicht nur allein, sondern auch in Gesellschaft mit aufmerksamen und erfahrenen Freunden wie Gerhardt, M. Wagner und Amati untersucht und mit ihnen jeden Umstand genau erhoben und erwogen habe. *)

Die Verschiedenheit Ihrer Angaben kann also nur daher kommen, daß Sie bei dem Umfange Ihrer Arbeiten und der Raschheit Ihrer Beobachtungen das Bild nur ein und das andere Mal weniger genau betrachtet und sich später, da Sie auf meine Meldungen fließen, auf die eigenen Notizen mit einem in diesem Falle sehr erklärlichen Vertrauen verlassen haben. Doch ein anderer Umstand tritt hervor, der im Falle Ihre Angaben darüber gegründeter wären, als die vorhergehenden, Ihrer Deutung zu Hülfe käme. Denn die Penelope in Chiaramonti sitzt, wie es seyn muß, auf einem Sessel und Ihre Electra auf einem Felsen, von welchem Sie nur den unteren Theil als „restauration avérée" bezeichnen. Wäre das der Fall, so könnte das Bild wenigstens keine Penelope seyn, doch dem ist nicht so, wie Sie, mein hochgeehrter Freund, es sich angemerkt haben. Sie erwähnen, daß Ihre Zeichnungen den Charakter und das Verdienst des Originals treuer wiedergeben als die meinigen, und haben darin in Bezug auf die Lithographien Recht, welche hinter der Genauigkeit meiner eigenen Zeichnung zurückstehen. Was aber das Nebenwerk belangt, von dem es sich handelt, dem angeblichen Felsen, so ist dieser in Ihrer Zeichnung ganz und gar ungenau und wie aus der Phantasie gemacht. Er erscheint wie eine Häufung von Blöcken über einander und der oberste derselben, auf welchem Ihre Electra die Hand stützt, ist ziemlich roh. In der Wirklichkeit aber ist es eine zusammenhängende Steinmasse, deren ganzen Umfang man in eng aneinander liegende Wunde von der Größe einer Faust angemeißelt hat. Sie nehmen nur den untern Theil als neu an, aber das Geschäft dieses Auszumeißelns erstreckt sich über die ganze Masse hinauf bis an die oberste Fläche, auf der die Frau sitzt, und klar ist demnach, daß der Meißel des Restaurators seinen Zufluß und was er von dem alten noch übrig fand in gleicher Weise bearbeiter und zu dem Sitze gemacht hat, der sich nun als ein Felsen darstellt. War er dieses ursprünglich? Ganz gewiß nicht, denn was Ihrer Beobachtung wohl ebenfalls entgangen ist, die oberste Fläche dieses Sitzes ist noch unberührt, und nicht nur von einer vollkommenen Ebenheit, sondern auch von einer vollkommenen Glätte, eben und glatt, also wie die Oberfläche eines Sessels, nicht uneben und rauh, wie die Oberfläche eines Felsen wäre und die übrige Oberfläche dieses Felsens ist. Der moderne Meißel unter dessen Zahn das Felsenriff sich bildete, hat also bis an den Rand dieser Fläche sich erstreckt und die und da fahren seine Ausläufe noch über diesen Rand in den Anfang der Fläche hinein, um über seine Thätigkeit keinen Zweifel übrig zu lassen. Nun kommt dazu, daß Ihre Bildsäule der Penelope in Chiaramonti in gleicher Stellung, gleicher Lage der Schenkel, gleicher Kleidung, gleicher Beugung des Leibes, gleich ihr und gerade so wie sie, die linke Hand neben dem Schenkel auf diese Fläche ausbreitet, und so darf bei einem unbefangenen und aufrichtigen Beobachter kein Zweifel übrig bleiben, daß wie die Penelope, so auch die übrige nicht auf einem Felsen, sondern auf einem Sessel gesessen hat, dessen glatte und feine Oberfläche sich vollkommen erhalten, dessen übriger Theil aber mit seinen Zubehör von dem unverständigen Restaurator in ein Felsenstück ist verborben worden. Mit diesem Felsen aber ist Ihrer Deutung der einzige Grund entzogen, den Sie ihr untergelegt, denn auf den Felsen stützen Sie sich allein, um die innerlich zusammengehörigen Bildsäulen zu trennen, obwohl Sie die äußerste Aehnlichkeit, um (sehen Sie hinzu) nicht zu sagen die „absolute Identität" der beiden Figuren des Vaticau und das Basrelief der Penelope anerkennen.

Uebrigens bitte ich Sie, zu entschuldigen, daß ich, wie Ihre Einwendungen öffentlich vorgetragen und fortgepflanzt wurden, Ihnen öffentlich entgegentrete und meiner Entgegnung die Form eines Briefes an Ihren Urheber gegeben habe. Ich glaube dadurch, daß ich meine Bemerkungen an Sie selbst richte, von meiner Aufrichtigkeit und meinem Wunsche, die Sache mit Ihnen auf das Reine gebracht zu sehen, einen Beweis gegeben zu haben; doch möchte ich die Gelegenheit nicht vorüber lassen, ohne Ihnen für die Fortsetzung Ihres Werkes einen wohlwollenden Rath zu geben. Ihre zahlreichen

*) Da es hier auf ein Irrgenauverhör ankommt, so bemerke ich mir die Freiheit beizufügen, daß ich, meinen Aufzeichnungen über das vatikanische Museum zu Folge, den Kopf der Figur gleichfalls als spätere Arbeit zu erkennen glaubte, hauptsächlich weil die Züge schöner und rundlicher gearbeitet sind als es der Sitzt der Figur erwehrte, und Mundwinkel und Haare sehr deutlich die später in Gebrauch gekommenen Bohrlöcher zeigen. Ueberdieß ist derselbe am Saume des Gewandes eingesetzt, was wohl nicht der Fall seyn würde wenn er von der Figur abgebrochen gewesen wäre. Vom Sitze hielt ich nur den obersten Theil für antik, und dem vom Restaurator darunter gesetzten Felsstück durch moderne Ueberarbeitung der Seitenflächen angepaßt. Schorn.

Digitized by Google

Freunde in Deutschland theilen mit mir, so viel ich weiß, die Anerkennung der umfassenden Sachkenntniß und des regen Bestrebens um gründliche Erklärung der alten Denkmäler, welche Ihr Werk berührt; auch darüber, daß in mythologischer und archäologischer Hinsicht sehr förderlich sey, sämmtliche auf eine Sage oder Person bezüglichen Kunstdarstellungen des Alterthums, wie Sie gethan, zu vereinigen, ist man einig; aber man findet, daß Sie durch den sehr erklärlichen Wunsch, über die Personen, welche Sie gewählt, so viel Kunstdenkmäler als möglich zu vereinigen, bestimmt wurden, nicht selten Werke, welche mit jener Person keinen Zusammenhang haben, in Ihr Werk aufzunehmen. Was Ihnen mit der angebliehen Electra des Pio-Clementino, ist Ihnen in der Dresdiade und Neikliede mit einer Reihe anderer Gestalten begegnet, und ich behalte nur vor, darauf bei einer andern Gelegenheit zurückzukommen. Sie haben dadurch und durch den Fall, in welchen Sie sich setzen, das Andenken mit Scheingründen zu stützen, Ihren Gegnern Gelegenheit zum Tadel gegeben, und der Wissenschaft Schaden gebracht. Denn das von Ihnen an unrechter Stelle Untergebrachte muß nun wieder abgenommen und abgeführt werden, was nicht ohne Verlust von Zeit und Mühe geschehen kann, die im Gebiete der Archäologie von so vielen und wichtigen Dingen in Anspruch genommen wird. Doch diese Erinnerung hindert mich nicht das in anderer Hinsicht Verdienstliche und Belehrende Ihres wichtigen Werkes auch öffentlich anzuerkennen.

Genehmigen Sie ꝛc. ꝛc.

Rüge.

Durch meine vieljährige Beschäftigung als Kupferstich-Restaurateur habe ich genugsam Gelegenheit gehabt, alle Qualitäten von Papieren kennen zu lernen, so daß ich zur Schande der Papier-Fabrikanten des neunzehnten Jahrhunderts bekennen muß, daß an Dauerhaftigkeit kein Papier mehr fabricirt wird oder werden kann, wie das des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts. An Feine, Glätte und Dauerhaftigkeit läßt sich kein dermaliges damit vergleichen.

Zum Glück für die Kunstwelt haben Marc Antonio, Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Martin Schongauer ꝛc. damals gelebt! sonst würde man ihre Arbeiten nur noch aus Beschreibungen kennen.

Wenn einige Exemplare unserer Meisterwerke des Grabstichels, welche schon beim Erscheinen 4, 5, 10 bis 15 Carolin kosten, auf die Nachwelt übergehen, so ist es ein Wunder, da die Chlorkalkbleiche die Masse des Papiers zerstört. Alle Abdrücke sind schon beim Herausnehmen aus der Presse am Plattenrand gebrochen, denn beim öftern hin- und herlegen oder bei Verpackung auf einer Rolle ibiet sich gewöhnlich der Rand gänzlich ab. Wie oft mußte ich nicht schon die Madonna del Sisto von solchem Uebel heilen!

Daß man nur ungeleimtes Papier zum Druck gebraucht, in der Meinung die Striche fielen besser aus, oder die Platte könne mehr ausdalten, ist nach meiner Ansicht sehr unrichtig, wenigstens was den ersten Punkt betrifft, denn dieser hängt lediglich von der Geschicklichkeit des Druckers ab. Das hiesige kunstliebende Publikum kann sich selbst davon überzeugen, wenn es sich im königl. Kupferstich-Cabinett einige Abdrücke zeigen läßt. Unter andern will ich nur auf Albrecht Dürers Adam und Eva in der königl. Sammlung und auf das Ecce homo von Lucas van Leyden in der Sammlung des Herrn Staatsraths v. Kirschbaum aufmerksam machen. An diesen zwei Blättern ist auch nicht der feinste Strich ausgeblieben und ein Glanz ist im Druck, der auf ungeleimtem Papier nicht vollständiger seyn könnte.

Die Werke unserer zeitlebenden großen Kupferstecher sollten doch auch der Nachwelt erhalten werden, daher habe ich es gewagt auf einen für ihre Thätigkeit sehr wichtigen Punkt aufmerksam zu machen. Zwar werden auch bei dem besten Papiere nur wenige Exemplare unbeschädigt auf die Nachwelt kommen; allein der Restaurator ist dann doch eher im Stande seiner nützlichen Kunst Ehre zu machen.

München, im Mai 1831.

L. von Montmorillon,
Kupferstecher und Kupferstich-Restaurator.

Auktion.

Am 1. September dieses Jahres und den folgenden Tagen wird in Greifswald (in Neu-Vorpommern) die von dem verstorbenen Professor Hrn. Dr. C. U. Maranckos hinterlassene, aus ungefähr 6000 Blättern bestehende Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, geschabten Blättern, Holzschnitten und Kupferwerken, so wie auch von einigen dahin gehörigen Büchern und leeren Portefeuilles gegen gleich baare Bezahlung in Preußisch-Courant öffentlich versteigert werden. Catalogue sind in Berlin bei H. F. A. Suin, in Hamburg bei dem Mäkler Herrn C. Harzen, in Leipzig bei dem Herrn Magister Gran und dem Herrn C. G. Börner, Hainstraße Nr. 204, so wie auch in allen respectiven Buchhandlungen zu bekommen. Hier im Orte übernahmen auswärtige Aufträge der Herr Professor Dr. Kosegarten, Herr Dr. J. S. Guistrpp, akademischer Zeichenlehrer, Herr C. A. Koch, akademische Buchhandlung und Herr Gustav Piper.

Greifswald im Mai 1831.

Digitized by Google

N°. 54.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 7. Juli 1831.

Etruskische Kunst.

Herr James Millingen hat am 19. Mai 1830 in der Königl. Societät der Literatur zu London eine Rede über die neuesten Entdeckungen in Etrurien *) gehalten, worin er die vorzüglichsten Stätten etruskischer Ausgrabungen und den neuesten Erwerb, den sie gebracht haben, nahmhaft macht, zugleich aber auch seine Ansicht von der etruskischen Kunst und ihrem Verhältniß zur griechischen mit der ihm eigenthümlichen Klarheit entwickelt. Wir theilen das Hauptsächlichste daraus unsern Lesern im Auszuge mit:

Tarquinia. Die ersten Entdeckungen von etruskischen Alterthümern sind in der Nähe von Corneto gemacht worden, einer Stadt im römischen Staat, ungefähr 21 Meilen von Civita-Vecchia und 4 Meilen vom Meere gelegen. Ungefähr 2 Meilen nord-östlich von diesem Ort lag das alte Tarquinia auf einem steilen Hügel, der bis auf den heutigen Tag den Namen Tarchina behalten hat, und wo einige Spuren von Ruinen zu sehen sind. Die Lage ist sehr fest und alles spricht dafür, daß der Ort im Alterthum befestigt gewesen ist. Auf dem Hügel, der sich mit der Stadt Corneto verbindet, befindet sich etwa in einem Umkreis von vier oder fünf englischen Meilen die Necropolis oder der Begräbnisort der alten Tarquinier. Der Hügel, welcher aus Tuffstein besteht, war aller Wahrscheinlichkeit nach ein Steinbruch, in dem die Baumaterialien für die benachbarten Städte gebrochen wurden. Die ganze Oberfläche desselben ist mit Gräbern bedeckt, welche sich nach verschiedenen Richtungen verbreiten. An einigen Stellen sind Gänge oder offengelegte Gallerien in den Felsen eingehauen, und in den senkrechten Wänden befinden sich zu beiden Seiten Thüren mit mehr oder minder prachtvollem Schmuck, welche zu den in dem lebendigen Felsen ausgehauenen Gräbern führen. Auf solche Weise gewährt das Ganze den Anblick auf die Straßen einer Troglodytenstadt, wie sie ganz in derselben Art in Syrakus und andern griechischen Städten vorkommen. An andern Stellen liegen die Gräber bedeutend tief unter der Oberfläche, zu welchen dann lauter in Stein gehauene Gänge führen. Die Lage solcher Hypogäen ist gewöhnlich durch Erdhügel von mehr oder minder beträchtlicher Höhe angedeutet. Bisweilen hat der untere Theil des Hügels eine kreisförmige Basis von Mauerwerk. Statt der Grabgewölbe wurden die Todten häufig in ein Grab gelegt, das wenige Fuß unter dem Boden sich befand. Viele der Hypogäen von Tarquinium sind ähnlich denen, welche man in Alt-Aegypten gefunden hat, und enthalten eine Menge von Räumen und Gallerien, die sich in ververschiedenen Richtungen verzweigen; sind die Räume von größerem Umfang, so wird die Decke von starken Pfeilern unterstützt. Bei vielen sind die Mauern mit Stucco bedeckt und mit Gemälden geschmückt, welche bisweilen die Ankunft der Seele im Hades und die Strafen, welche über die Schuldigen verhängt werden, darstellen, gemeiniglich aber Gegenstände aus der Mythologie, der Heroenwelt und dem gemeinen Leben. — Die meisten Gräber, vorzüglich die auf der Fläche des Hügels, sind schon durchsucht worden, und was sie enthielten, herausgenommen oder muthwillig zerstört. Die, welche tiefer liegen und zu denen der Zugang Schwierigkeiten hat, sind oft noch unverletzt, und enthalten irdene Vasen und Figuren, Goldschmuck, Waffen und verschiedene Gegenstände aus Erz, Eisenbein und anderem Material.

Unter den hier gefundenen Gegenständen aus Erz verdienen vorzüglich zwei Schilde angeführt zu werden. Sie haben ungefähr 3 Fuß im Durchmesser und sind in 3 kreisförmige Streifen oder Gürtel getheilt, in welche eine große Anzahl Figuren von Menschen und Pferden in flachem Relief eingesetzt sind. Es ist zu vermuthen, daß der Verfasser der Beschreibung von dem Schilde des Achilles in der Ilias, ein Werk dieser Art vor Augen gehabt hat. Denn sicher wurden solche Gegenstände, bevor die Künste in Griechenland ausgebildet waren, durch phönicische Handelsleute dahin eingeführt.

Die Hypogäen von Tarquinia sind seit langer Zeit wegen ihrer Pracht berühmt. Buonarotti in seinem Anhang zum Dempster, beschreibt sie und gibt Abbildungen

*) On the late Discoveries of Ancient Monuments in various parts of Etruria. By James Millingen, Esq. Royal Associate. 4.

Digitized by Google

von Gemälden aus einem Grabmal, das im Jahr 1699 aufgedeckt worden ist. Von Zeit zu Zeit sind dann Berichte über die wichtigsten Entdeckungen erschienen und unter andern eine Abhandlung für die Königl. Societät von dem Engländer Hrn. Mleor, im Jahr 1765, mit Zeichnungen und einer Beschreibung der Gemälde, welche sich in den Philosophical Transactions vol. IV. pag. 127 befindet. Hr. James Byres hat ebenfalls Zeichnungen genommen von einem Grab, welches 1780 geöffnet wurde, und es ist sehr zu bedauern, daß er seine Absicht, sie öffentlich mitzutheilen, nicht ausgeführt hat, da die Originale, weil sie der Luft und der Feuchtigkeit ausgesetzt waren, fast ganz verblichen sind. — Seit der Zeit haben keine Entdeckungen von Bedeutung statt gehabt, bis im Jahr 1824 Lord Kinnaird mit großem Aufwand eine Ausgrabung unternahm, welche von äußerst günstigem Erfolg war, und bei der viele bedeutende irdene Vasen und andere Antiquitäten zu Tage gefördert wurden. Ein so günstiger Erfolg gab Veranlassung zu andern Unternehmungen der Art, und namentlich fand vor wenigen Jahren eine sehr glückliche Entdeckung von verschiedenen Gräbern statt, welche reichlich mit Gemälden und etruskischen Inschriften geschmückt waren; von diesen hat der Baron von Stackelberg Zeichnungen entworfen, die er bald bekannt machen wird. Die Untersuchungen werden ohne Unterbrechung fortgesetzt und versprechen den günstigsten Erfolg.

Volcium. Zu den bei weitem wichtigsten Entdeckungen der letzten Zeit gehören die, welche auf einer beträchtlichen Ebene gemacht worden sind, die nach einem Kloster in der Nachbarschaft die Ebene von Abbadia heißt. Nahe dabey ist das alte Volcium, die Hauptstadt der Volsker, deren Lage noch die neuere Benennung Vulci distrutta andeutet. Die Agenten des Fürsten von Canino, welcher Besitzer eines großen Theils dieser Ebene ist, entdeckten durch Zufall im Jahr 1828 eine Gräberdalle, die eine große Anzahl von gemalten irdenen, sowohl durch Größe als durch Schönheit merkwürdigen Vasen enthielt. Diese verkauften sie heimlich an Herrn Dorow, der sich auf einer wissenschaftlichen Reise auf Kosten der preußischen Regierung in Italien befand. — Durch diese Entdeckung wurde der Fürst veranlaßt, größere Nachgrabungen auf derselben Stelle zu veranstalten. Der Erfolg übertraf die äußersten Erwartungen und in Zeit von wenigen Monaten fand man eine große Anzahl von Gegenständen aus Gold, Erz und Elfenbein und mehr als 2000 Vasen. Ueber diese ist von dem Fürsten ein Katalog bekannt gemacht worden, aus dem man sich über ihren Werth belehren kann. Dem Beispiel des Fürsten sind andere Landeigenthümer dieser Gegend gefolgt und ihre Versuche sind von gleichem Erfolg begleitet worden. Die irdenen Vasen verdienen hier vorzügliche Aufmerksamkeit. Was den Firniß und die Zeichnung betrifft, so können sie mit denen von Nola und Agrigent wetteifern. Ihre Formen sind im Ganzen denen der andern griechischen Städte ähnlich, aber beträchtlich größer; sie sind auch mit einer großen Menge von Figuren geschmückt und viele haben drei Reihen oder Abtheilungen, eine über der andern. Die Malereien zeigen Scenen aus der Mythologie oder Heroenwelt, Opfer, religiöse Ceremonien, Prozessionen, Spiele, Leichenfeierlichkeiten, gymnastische Uebungen und eine unendliche Menge von Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben; darunter sind viele, welche hier zum erstenmal erscheinen. Aber was diese Vasen besonders merkwürdig macht, ist die große Menge von beigeschriebenen Namen der Künstler und Verfertiger. Bisher waren nur die Namen von drei Vasenmalern bekannt, während sich zu Volcium allein sieben oder acht gefunden haben. Einige Vasen tragen sowohl den Namen des Verfertigers als des Malers, und ersterer wird durch ἐποίησεν, letzterer durch ἔγραψε bezeichnet, eine Unterscheidung, die bisher nicht gemacht worden ist. Viele haben auch Inschriften, welche die Namen der dargestellten Personen bezeichnen oder den Besitzer der Vase. Andere haben ganze Sprüche, wie ΧΑΙΡΕ ΣΤ oder ΚΑΛΟΣΕΙ oder ΠΡΟΣΑΓΟΡΕΤΩ und häufig finden wir die Anrede, wie sie gewöhnlich war: ΗΟ ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ oder ΗΕ ΠΑΙΣ ΚΑΛΕ. — Die kurze Angabe einiger der merkwürdigsten Vorstellungen, die hierbei folgt, wird die Leser an die Vorstellungen auf dem Kasten des Cypselus, an den Thron des Hyacinthus zu Amyclä oder an die Gemälde in der Lesche zu Delphi, welche Pausanias besonders beschreibt, erinnern; viele dieser Vorstellungen sind die nämlichen und wahrscheinlich Copien der berühmten Originale und eine große Menge der Personen sind ebenfalls durch Inschriften bezeichnet.

Gemälde auf den irdenen Vasen.

Jupiter, welcher den Typhon mit dem Blitz erschlägt, Typhon's Leib geht in zwei Schlangen aus.

Minerva im Kampf mit Enceladus.

Die Geburt der Minerva.

Neptun die Aethra, Mutter des Theseus, verfolgend.

Neptun mit Apollo, Diana, Mercur und einer andern Gottheit (Latona).

Neptun, einen Felsen auf den Polybotes schleudernd.

Merkur, den kleinen Herkules tragend.

Perseus und Medusa.

Herkules, den Nemeischen Löwen erwürgend, (Vorstellung, die häufig wiederkehrt).

Herkules, wie er den Erymanthischen Eber zum Eurystheus bringt.

Herkules mit dem Antäus ringend, daneben Minerva und Merkur.

Digitized by Google

Streit des Herkules mit Apollo um den Delphischen Dreyfuß, daneben Minerva und Diana.

Herkules tödtet den Alcyoneus, einen der Giganten. Apollo und Mercur stehen ihm bei.

Herkules bestraft den Busiris.

Herkules im Streit mit Nereus.

Kampf des Herkules mit den Centauren, daneben Alcmena, Minerva und Mercur.

Herkules im Kampf mit den Amazonen; ihre Namen sind Andromache und Lycopis.

Herkules mit dem Nessus und der Deianeira.

Herkules mit dem Jolaus auf einer Quadriga. Minerva und Mercur stehen dabei.

Theseus tödtet den Minotaur, (eine Darstellung, die häufig wiederkehrt).

Theseus führt die Antiope auf einem Viergespann weg. Phorbos und Peirithous folgen ihm nach.

Derselbe Gegenstand. Neptun schützt den Theseus.

Theseus straft den Sinis, Pityocamptes und Procrustes.

Theseus bändigt den marathonischen Stier.

Medea und Jason.

Atalanta empfängt den Kopf des Ebers von Meleager. Peleus und sieben andere Personen daneben.

Thetis und Peleus, Pontomeda eine Nereide, und Chiron, welcher mit menschlichen Vorderfüßen vorgestellt ist.

Thetis und Peleus mit vier weiblichen Figuren.

Urtheil des Paris.

Streit des Achilles und Agamemnon.

Hector sich zum Kampf rüstend. Hecuba reicht ihm seine Waffen. Priamus und Paris stehen dabei.

Kampf um den Leichnam des Patroclus; Diomedes, Ajax, Antilochus und Phönix stehen dem Hector und Aeneas gegenüber. Iris ist gegenwärtig.

Tod des Troilus. Achilles hält sein Haupt dem Hector hin, der begleitet ist von Aeneas und Deiphobus. Minerva und Mercur schützen den Achilles.

Achilles schleift den Leichnam des Hector um einen Grabhügel, an welchem man den Schatten (εἴδωλον) des Patroclus sieht.

Kampf um den Leichnam des Achilles, der von dem Ajax geschleppt wird. Aeneas steht dem Neoptolemus, Menelaus dem Paris gegenüber. Nireus liegt todt zu den Füßen des Aeneas.

Die Einnahme von Troja. Ansicht der Stadt mit ihren Wällen und Thürmen, große Mannichfaltigkeit der Personen, welche die Verwirrung und den Schrecken bei einer solchen Verheerung ausdrücken. Im Vordergrund schmettern Ulysses und Neoptolemus das Haupt des Astyanax gegen den Altar des Apollo; Minerva, welche dabei steht, wendet sich mit Schaudern von diesem Anblick ab. Eine große Menge von Inschriften erhöht den Werth dieser interessanten Composition.

Menelaus im Kampf mit zwei Trojanischen Kriegern.

Zwei Krieger in einer bemüthig stehenden Stellung vor dem Standbild der Minerva, (oft wiederholt).

Aeneas trägt den Anchises; ihm folgen Creusa und zwei seiner Söhne.

Palamedes und Thersites Würfel spielend.

Aegisthus und Clytemnestra's Tod durch den Orestes.

Ulysses, an den Schiffsmast gebunden, fährt an den Sprenen vorbei, die als Vögel mit Menschenköpfen gebildet sind.

Ulysses unter dem Bauch des Widders flieht vor dem Polyphem.

Minos mit Ariadne und Theseus.

Amor (ΕΡΟΣ) in einer Schaukel, welche die Paidia (ΠΑΙΔΙΑ), eine weibliche Gestalt, in Bewegung setzt.

Zehn oder elf Panathenäische Amphoren von gleicher Form und mit der nämlichen Figur der Minerva, wie die, welche Hr. Burgon bei Athen aufgefunden hat. Sie tragen auch die Inschrift: ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ. — Auf der Rückseite sind Darstellungen verschiedener Wettkämpfe, bei denen die Vase als Preis gegeben wurde, als Ring- und Faustkämpfe, und Wettrennen zu Pferd, zu Wagen und zu Fuß; auf einer steht die Inschrift: ΣΤΑΔΙΟ ΑΝΔΡΟΝ ΝΙΚΕ.

Die Namen der Maler sind Phetdippos, Doris, Euthymides, Phintlas, Epictetus; die der Töpfer Andocides, Aeschylos, Euxitheos, Hiero, Euphronios, Deinlades, Hoplis, Nicosthenes, Python, Tetis, Eleson und noch andere, die im Katalog nicht correct geschrieben stehen.

Aus diesem kurzen Bericht kann man sich einen Begriff von diesen Entdeckungen machen. Und in der That, in Verlauf eines Jahres hat ein einziger Distrikt des alten Torrherien eine Anzahl von Vasen geliefert, welche in jeder Hinsicht denen gleich stehen, die in den verschiedenen Sammlungen von Italien oder Sicilien während eines Zeitraums von hundert Jahren aufgestellt worden sind.

Die bisher beschriebenen Vasen sind alle griechische; mit ihnen sind einige von etruskischer Arbeit gefunden worden. Diese sind in jeder Hinsicht von den griechischen verschieden und gleichen denen von Clusium und andern etruriſchen Städten. Diese Gattung von Gefäßen war offenbar bei den niedern Classen der einheimischen Bevölkerung im Gebrauch.

Agylla oder Caere. Obgleich so viele Schilderungen von Italien gedruckt sind, so ist doch das Innere des Landes nicht so bekannt, wie das von Griechenland. Ein Beispiel bietet die eben genannte Stadt dar, welche, obgleich außerordentlich berühmt in der Geschichte und nur 22 englische Meilen von Rom gelegen, noch von keinem Reisenden bemerkt worden ist. — Agylla oder, wie

Digitized by Google

es die Römer nannten, Caere, war eine von den Pelasgern gegründete griechische Stadt und nachher durch Macht und Reichthum blühend. Die neue Stadt Cervetri (Caere vetus) nimmt einen kleinen Theil des Hügels ein, auf welchem Agylla oder Caere vor Alters lag. Sie war im Mittelalter befestigt und die Ansicht aus der Ferne ist sehr malerisch; das Innere jedoch ist schmutzig und kothig und die armseligen Hütten contrastiren mit dem Reichthum und dem Glanz dieser Stadt im Alterthum. Die alte Stadt schrint ungefähr 5 oder 6 Meilen im Umfang gehabt zu haben und nahm die Höhe eines Hügels ein, zu welchem der Zugang von allen Seiten erschwert ist, theils durch die Natur, theils durch Kunst steil gemacht. An vielen Stellen erblickt man beträchtliche Reste der alten Mauern; diese waren aus zwei Fuß starken Tuffsteinblöcken errichtet, auch läßt sich eines von den Thoren der Stadt noch erkennen. Ungefähr eine halbe Meile westlich und getrennt durch einen tiefen Graben ist ein anderer Berg von 3 oder 4 englischen Meilen im Umfang, welcher zum Begräbnißplatz für die Einwohner bestimmt war. Die Gräber sind hier in derselben Weise vertheilt wie in Tarquinia, und einige darunter sind reich geschmückt. Auf dem nämlichen Berg sind auch zwei sehr große und viele kleine Grabhügel, wahrscheinlich Denkmäler von ausgezeichneten Personen. Regelmäßige Untersuchungen haben daselbst nicht angestellt werden können, wegen des argwöhnischen und habsüchtigen Charakteres der Grundeigenthümer; aber entweder zufällig oder bei heimlicher Nachgrabung hat man häufig Vasen daselbst gefunden, genau von derselben Gattung, wie zu Tarquinia, Volcium und andern griechischen Städten in diesem Landstrich, und sicher könnte hier eine große Menge zu Tage gefördert werden.

Ein vorspringender Theil des Berges scheint die Lage eines Tempels zu bezeichnen, wo vor zwei oder drei Jahren eine unterirdische Kammer entdeckt wurde, wahrscheinlich eine der sogenannten Favissae, welche zur Aufbewahrung der den Göttern dargebrachten Gegenstände dienten, für die in dem Tempel kein Raum war. Hier fand sich eine große Menge von Terracotta-Figuren von allen Größen, einige lebensgroß, wahrscheinlich Votivgaben. Diese Gegenstände erinnern an die irdenen Statuen und Tempel-Verzierungen, wie sie in Rom vor der Eroberung von Asien im Gebrauch waren und welche alle von Etrurien eingeführt wurden.

In der Nähr von Agylla oder Caere waren verschiedene andere griechische Städte, unter andern Alsium, Pyrgi und der Hafen der Agyllaer, wo ein berühmter Tempel der Ilithyia stand. Zu San Severo, der Stätte des alten Pyrgi, sind beträchtliche Ueberbleibsel der Mauern eines Forts oder der Peribolos eines Tempels zu sehen, der von ungeheuern 7 — 8 Fuß langen Steinen gebildet ist.

Ungefähr vier Meilen von Cervetri ist ein kleines Städtchen, welches auch den Namen Cori trägt und dabei ist eine Necropolis von hohem Alter, wo sich viele Kunstgegenstände vorfinden. Aehnliche Entdeckungen sind zu Castel d'Asso, wahrscheinlich das alte Axia, in der Nähe von Viterbo gemacht worden; zu Cosa, dem Hafen der Volsker, und an verschiedenen andern Orten in diesem Landstrich. In Veji gibt es eine große Menge von Grabmälern und Hügeln, ähnlich denen von Tarquinia und Agylla, und wenn man Untersuchungen anstellen wollte, so würden sich wahrscheinlich griechische Kunstdenkmäler vorfinden.

Clusium, jetzt Chiusi genannt, war berühmt als Residenz des Porsenna und als Hauptstadt von Etrurien. In ihrer Nachbarschaft haben sich neuerlich eine große Anzahl von etruskischen Vasen gefunden. Sie unterscheiden sich von den griechischen durch Gestalt, Farbe, Masse, Zeichnung und Darstellungen. Die Figuren darauf sind nicht gemalt, sondern in Relief und in Formen gegossen. Der Thon ist derb und von dunkler Farbe und nicht gebrannt. Nur einzelne haben einen hellen Anstrich, der ihnen im Feuer gegeben ist; keine derselben zeigt Inschriften. Diese Entdeckung ist von sehr großer Wichtigkeit, da vordem Vasen dieser Gattung selten und wenig bekannt waren. Den größten Theil derselben hat der Großherzog von Toscana erworbn, der sie in der königlichen Gallerie zu Florenz hat aufstellen lassen, wo der gelehrte und einsichtsvolle Abbé Zannoni, Director der Gallerie, genaue Abbildungen und Beschreibungen davon in Kurzem öffentlich bekannt machen wird. Zu gleicher Zeit wurden einige griechische Vasen entdeckt, welche offenbar aus griechischen Städten als Luxusgegenstände für die höhern Classen eingeführt worden sind.

Ueber die Herkunft der bemalten Vasen und den Schluß, den man aus ihnen auf die Kunst der Etrusker ziehen kann, stellt Hr. M. noch folgende Betrachtungen an: Unter diesen Vasen sind einige von der allerältesten Gattung, die man gewöhnlich ägyptische nennt, weil sie den ägyptischen nachgebildet wurden; andere griechische von alterthümlichem Styl und noch andere, welche in die Periode fallen, wo die Kunst zu ihrer Vollendung anstrebte, so daß wir hier den stufenmäßigen Entwickelungsgang der griechischen Kunst verfolgen können.

Der Dialect der Inschriften auf der bei weitem größten Anzahl der Vasen zeigt den Einfluß eines Volkes jonischen Ursprungs, obgleich wir im Gegentheil erwarten sollten, den dollischen Dialect in Colonien thessalischer und pelasgischer Abkunft zu finden.

(Der Beschluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 55.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 12. Juli 1831.

Etruskische Kunst.

(Beschluß.)

Die Vasen mit der Inschrift: TON AΘENEΘEN AΘΛON, welche offenbar die panathenäischen Amphoren zum Muster haben, zeugen von dem Vorhandenseyn athenischer Einrichtungen unter den Volkern. Aehnliche Amphoren sind auch in Nola gefunden worden. In der That findet die größte Aehnlichkeit zwischen den Vasen von Volcium und Nola statt und einige mit den Namen der Künstler und Töpfer beweisen, daß sie von den nämlichen Fabrikstädten sind. Ein großer Theil der Namen der Künstler und Eigenthümer, welche auf den Vasen von Volcium geschrieben stehen, sind athenische, wie das Verzeichniß lehrt.

Der größte Theil der griechischen Denkmäler, von denen wir reden, sind von sehr altem Styl und fallen vor die 94. Olymp. 400 v. Chr. Die aus späterer Zeit sind von viel kleineren Verhältnissen und keine ist doch wohl jünger als 350 oder höchstens 300. Zu derselben Zeit wurde die griechische Sprache verdorben und von der eingeborenen, der sogenannten etruskischen, verdrängt.

Die Hauptfrage über die etruskische Kunst kann jetzt für völlig beantwortet betrachtet werden. Die zahlreichen Denkmäler, welche neuerlich im Süden von Etrurien entdeckt worden sind, sind rein griechisch, im Wesentlichen ganz denen von Sicilien, Großgriechenland und Griechenland selbst ähnlich. Wie die äginetische, jonische oder sicilische Schule für Zweige der griechischen erklärt und so benannt worden sind, so ist dieß auch die tyrrhenische. Etruskisch würde sie mit demselben Recht genannt werden, wie wenn man indisch oder amerikanisch diejenigen europäischen Kunsterzeugnisse nennen wollte, welche in diesen Ländern verfertigt werden. Der Name tyrrhenisch aber gebührt ihr, weil die Tyrrhener der griechische Stamm waren, der sich in Etrurien niedergelassen hatte.

Die einheimische oder etruskische Völkerschaft, welche vor der griechischen Einwanderung vorhanden und eigentlich umbrisch war, übte zwar auch die Kunst, aber der Wachsthum derselben war sehr beschränkt und ihre Erzeugnisse sind, obgleich sie von einigen characteristischen Eigenthümlichkeiten zeugen, offenbar Nachahmungen der griechischen Schule. Die Eleganz der Form, die Schönheit der Zeichnung und Facon verhalten sich zu der Rohheit und Derbheit der letztern in einer Weise, wie das Dresdener Porcellain zu dem gemeinen Töpferzeug.

Die irrthümliche Ansicht, welche man bisher über diesen Gegenstand festhielt, entstand mit den Römern. Da alle Denkmäler und Kunstwerke zu Rom von dem benachbarten Tyrrhenien bezogen und von tyrrhenischen Künstlern verfertigt wurden, so war es natürlich, daß sie ihnen diesen Namen gaben, und da ferner die meisten dieser Erzeugnisse von einem alterthümlichen und rauhen Styl waren, so betrachteten die Römer, welche gerade zuletzt den Fragen dieser Art Aufmerksamkeit zuwandten, diesen Styl als eigenthümlich tyrrhenisch oder etruriſch. Alle Kunstwerke, welche nach der Eroberung von Griechenland und Asien nach Rom kamen und von einem jüngeren Styl waren, bestätigten sie in ihrer Meinung, daß die alterthümliche Manier den Etruskern eigenthümlich angehöre, und wir können aus einer Stelle des Plinius Hist. Nat. XXXIV. 16. schließen, daß sie sogar meinten, die Statuen von einem ältern Styl, welche sie in Griechenland sahen, seyen in Etrurien verfertigt.

Unter andern Fragen wirft der Verfasser auch die auf: Auf welche Ursachen läßt der Mangel an Münzen bei einem griechischen Völkerstamm von solcher Seemacht und so ausgedehntem Handel schließen? Unter den Staaten von nicht griechischer Abkunft schlug Populonium allein Silbermünzen. Volaterra hatte gegossene Erz-Münzen, die den Umbriern eigenthümlich anzugehören scheinen; aber sie sind nicht älter als das Jahr 300 v. Chr. Um vor Fehlschlüssen zu schützen bei der Erforschung der Ursachen von solchen Anomalien, macht der Verfasser darauf aufmerksam, daß die obigen Beobachtungen nur innerhalb eines bestimmten Distrikts gemacht worden sind, und daß bis jetzt noch die Mittel fehlen, sich über andere Theile Tyrrheniens zu unterrichten.

Von dem Einfluß, welchen die Tyrrhener auf die Kunst geübt, lassen sich viele Beispiele aufzählen. Plinius

Digitized by Google

beschreibt viele Sculpturen und Malereien aus sehr alter Zeit, welche zu seiner Zeit in Rom und den benachbarten Städten aufbewahrt wurden. Eine eherne Statue des Hercules auf dem Forum Boarium war so alt, daß sie dem Evander zugeschrieben wurde und von einem Janus ging die Sage, daß ihn Numa geweiht habe. Tyrrhenische Figuren aus Erz waren in vielen Städten zu sehen, und 2000 Statuen von diesem Metall sollen sich in Volsinium gefunden haben.

Die Kunst, in Thon zu modelliren, war namentlich von den Tyrrheniern ausgebildet worden zu einer Zeit, wo sie keine Marmorbrüche hatten. Die Statue des Jupiter, welche vom Tarquinius Priscus auf dem Capitol aufgestellt und vom Turianus verfertigt worden war, einem Tyrrhenischen Künstler von Fregenae, war von Thon, so wie die Quadrigen auf dem Giebel des Tempels. Fast alle Statuen und Verzierungen in den alten Tempeln Roms waren von diesem Material und viele von der größten Schönheit, wie z. B. viele Münzen römischer Colonien in Campanien und Samnium, welche um das Jahr 300 v. Chr. geschlagen wurden, von so feiner Arbeit sind, wie die der benachbarten griechischen Städte, und die ersten Denare, welche zu Rom geschlagen wurden, übertreffen ebenfalls bei weitem die aus spätern Zeiten.

Zu Ardea, Caere und Lanuvium wurden in den Tempeln Gemälde aufbewahrt, welche Plinius älter als Rom nennt. Was dieses für Kunsterzeugnisse gewesen seyn müssen, können wir mit vieler Gewißheit aus den Gegenständen schließen, welche zu Caere, Tarquinium und andern benachbarten Städten entdeckt worden sind, den nämlichen, von wo die von Plinius erwähnten Gegenstände nach Rom kamen.

Runensteine im Rezatkreise.

(Hierzu eine lithographirte Abbildung.)

Runen im Rezatkreise — so verkündete das Tagsblatt Inland (1830, Nr. 280), so ihr Entdecker Candidat Huscher von Ansbach in einem langen wortreichen Aufsatze in der Variscia der Voigtländischen Alterthumsforscher.

Runen im Rezatkreise, und obenein nordische Runen mitten in Deutschland — leider aber sind sie untergeschoben, 1804 erst gemacht.

Referent besaß den vermeinten Runenstein bereits seit Juni 1829 in richtigerer Abzeichnung, in welcher nicht nur der falsche Name Tuithle, sondern auch der des Fälschers selber unleugbar hervortritt.

Selten ist die Rache der Zeit schneller und greller über eine Gelehrten-Täuscherei ergangen, als über jenen rezatischen Runenstein. Unsere Zeit deckt Manches auf. Wie der Hardtische Krodo-Spruch *) fortan aus den Sprach-Denkmälern weichen muß, so geht auch jener rezatische Runenstein vor der lichtenden Kritik zu Trümmern. Schon vor einem Jahre wollte Referent die Täuschung aufhellen, wurde aber durch andere Arbeiten abgehalten. Da nun solche durch Herrn Huschers scheingründliche und sentimentale Beschreibung auf S. 54 u. ff., ebenso durch die lapidarisch-ernste Besprechung von J. Grimm in den Göttinger gelehrten Anzeigen (1830, Nr. 194, 195), endlich durch die ergötzlichen Mittheilungen im „Jahresbericht des historischen Vereins im Rezatkreis für das J. 1830“ (Nürnberg bei Riegel und Wießner, 4, S. 14 — 18) hinlänglich aufgehellt worden ist, so entnimmt Referent seiner frühern Arbeit nur folgende noch hergehörige Bemerkung. In der Referent vorliegenden Abzeichnung des Corpus delicti tritt der Name des Verfälschers oder Unterschiebers klar hervor. Hier liest sich der Stein: Stainr thansi: i: hauginne: var: led viganths: tuitsh: i Zannun: — Rainitsh: risti: alfrunr. u. s. u. th. — Lassen wir den alten Helden ruhen und auch der neue Runist von 1804 requiescat in pace. Man sollte aber wirklich auch in Berlin nachforschen, ob Schwert und Sporen noch vorhanden und ob sie nicht auch untergeschobene Landsknechtswaare sind. Diese Sporen sollten sich zum Gutmachen die variscischen Anpreiser verdienen. Der schon früh von H. gefaßte Verdacht, daß mit dem Runensteine auch Hügel, Brandstätte und Steinkreise vom Runisten Regierungs-Rath Reynitsch (welche schöne viergliedrige Alliteration im Rezatkreise!) erfunden seyen, wird nur zu sehr durch die ergötzlichen und ehrlichen Aussagen der Leute, die ihm bauen und behauen geholfen haben, im genannten Jahresberichte des historischen Vereines im Rezatkreise bestätigt. Aehnlich wird es denn auch um die „sonstigen vielen Steine“ stehen, die mit ähnlichen Inschriften im Walde umhergelegen seyen, wie es S. 31 der Variscia heißt. Somit stehet nun klar, daß Reynitsch nicht nur „den Runenstein aufrichten ließ“ (Huscher S. 2), sondern auch

„Drauf hat er noch mit gutem Stift
Geschrieben eine Runenschrift
Der nordische Runenmeister.“

wie Rückert im „Kranz der Zeit“ (Th. 2, S. 238) füglich in anderer Beziehung sagt. So ist denn ein rezatischer Runenstein vernichtet. Betrachten wir einen zweiten:

Im vorjährigen Jahrgange des von Hormayrischen „Taschenbuches für vaterländische Geschichte“ (S. 70—72) heißt es von der Kadolzburg, südlich von Langenzenn,

*) Siehe Richs, Delius und Strombeck in Seebold's Archiv.

Digitized by Google

(in dessen Nähe auch jene obigen Falschrunen sich fanden), westlich von Furth gefegen, welche urkundlich zum ersten Male im Jahr 1157 als Cadoldes-burc vorkommt; sie verkünden dem Forscher beim ersten Blicke, daß einzelne noch „im gothischen Geschmack erbauten Theile wahrscheinlich dem vierzehnten Jahrhundert entstammen, obgleich auch Zeugen der grauesten Vorzeit vorhanden sind, unter welche ein, im äußeren Zwinger in einem tiefen Gewölbe entdeckter Stein gehört, der ganz mit Runenschrift bedeckt ist.“ In diesen Worten*) wird aber 1830 nicht strenger mit den Beiwörtern gothisch und runisch umgegangen, als schon 1785 S. W. Dotter in seinen „Gegründeten Nachrichten von dem ehemaligen Residenz-Schloß Kadolzburg“ (Erlangen bei Palm, 4. S. 14) von denselben Zeichen sagt: „Es sind dieß alte runische Buchstaben, welche etwas geheimes in sich haben.“

Von diesen unterirdischen „Runen“ wird es Referenten möglich, eine genaue Zeichnung zu geben, die er durch die Güte des Herrn Studiosus Flesse von Herzogen-Aurach von dessen Hrn. Vater erhielt. Schon Döderlein, Rector zu Weißenburg, ließ dieselben „von sehr geschickter und accurater Hand sorgfältig abzeichnen“ und den Nova litteraria arculi Franconici St. 2 in Kupferstich beilegen, wonach sie Dotter an a. O. wiedergibt, aber diese Zeichnung, überaus winzig und äußerst willkührlich, machte eine neue, wirklich treue, gerade recht nöthig; sie ist viel zu sehr entstellt**) und Döderlein sah in ihnen „Steinmetz-, Steinhauer- und Maurerzeichen“, Dotter dagegen (S. 14) behauptete: „Man darf nicht glauben, daß dieß nichts bedeutende Charaktere seyen, welche die Bauleute zum Scherz dahin gesetzt haben.“ —

Runen sind nun dieselben keines Falls, aber vielleicht doch räthselhaftere Zeichen! Sie schließen sich, merkwürdig genug, in einer selbstständigen zweiten Typus-Richtung an die sonderbaren, von großen Sandstein-Säulen des Odenwaldes in Nr. 77 und 78 des Kunstblattes von 1829 in Abbildung mitgetheilten und daselbst S. 306 — 307 näher besprochenen Schriftzeichen an. Die Lösung dieser neuen sonderbaren und räthselhaften Steinschrift den Gelehrten und Forschern im Negatkreise überlassend, will Referent hier nur folgende erläuternde Bemerkungen noch hinzufügen:

1) Die auf dem Steindruck unter A mitgetheilten Zeichen des (in der obigen Notiz des von Hormayrischen Taschenbuches genannten) Schloßzwingers rühren von einer früheren Zeichnung des ehemaligen Rentamts-Scribenten Herrn Faust zu Cadelzburg selber her, wovon sie der Zo-Gehülfe Herr F. Prager höchst sauber copirte. Die unter B gegebenen Zeichen zeichnete Herr Prager selbst ab.

2) Die unter A begriffenen Zeichen aus der Tiefe des Schloßzwingers sind in einen Felsen eingehauen und fortlaufend in den Reihen und in der Stellung zu einander, wie sie hier abgebildet sind.

Die unter B finden sich einzeln an den meisten Steinen des alten Schlosses zu Cadolzburg eingehauen und zwar a) links und rechts am äußern Thore, b) am Laboratorium, c) am Folterthurme, d) am innern Thore. Die meisten dieser unter a b c d mitgetheilten wiederholen sich sehr oft, nur die beiden am innern Thore (B, d) kommen nicht öfter als einmal vor.

3) A und B sind auf halbe Größe zurückgebracht, C zeigt die natürliche Größe von A.

Offenbar haben alle diese Zeichen im Ganzen viel mit den in Nr. 77 und 78 des Kunstblattes 1829 aus dem Odenwalde bekannt gemachten gemein, und wenn schon die meisten gar nicht gleich sind, so gehören sie doch im Wesentlichen ein und demselben Anschauungskreise, ein und derselben Bezeichnungsweise an. Die einen verfolgen nur mehr am senkrechten Hauptstriche den Querbalken des Kreuzes, die andern mehr die Pfeilspitze u. s. w.

Während aber die unter B begriffenen, als auf einzelnen Steinen einzeln vorkommend und sich wiederholend, der Ansicht Vorschub leisten, wornach dieselben, gleich denen am sogenannten Markomannischen Thurme*) für Steinmetzzeichen**) gelten sollen, was eigentlich ihre Aufklärung nur hinausschieben heißt, insofern sie doch auch als solche immer einer irgend einmal gelüftig und gebräuchlich gewesenen Schriftweise verbleiben, — erweitert das den Bereich unserer Prüfung, daß die unter A stehenden Zeichen in einer Felswand, also doch wohl zur Baudenkschrift, und gleich den auf den Odenwaldischen Säulen in fortlaufenden Reihen, also doch wohl in zusammenhängendem Redesinn, eingehauen erscheinen.

Bloße Zusammenstellung etwa aller unter B vorkommenden einzelnen Steinmetz- oder Namen-Zeichen sind diese Zeichen unter A auch wohl schon deßhalb nicht, weil die unter B verzeichneten unter A nur wenig wieder erscheinen; weil ferner dieselben alsdann wohl nicht in die Tiefe des Gewölbes angebracht worden wären, und als solche Zusammenstellung der einzelnen Chiffer-Zeichen die ganze Felsinschrift höchstens ein Menschenalter lang und nur für Hüttengenossen der Steinmetz-Bruderschaft Werth gehabt hätten; während man gegen eine Voll-Inschrift

*) Auch in dem Jahresbericht S. 16 heißen sie Runen:

**) Auch Falkenstein in s. Nordgauisch. Geschichte Th. 3. S. 138 bespricht die Inschrift.

*) Kunstblatt 1829. Nr. 77. S. 307 — 308.

**) Wie Referent deren z. B. jüngst recht scharf eingehauene und eigenthümliche an der senkrechten Seite der Sandsteine des Kuppelloches am Domthurme zu Neustadt fand.

Digitized by Google

Digitized by Google

N°. 56.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 14. Juli 1831.

Zeugnisse verschiedener Schriftsteller über die kolossale Statue der Ceres, in dem Vestibüle der öffentlichen Bibliothek zu Cambridge, mit einer kurzen Nachricht ihrer Hinwegschaffung von Eleusis.*)

Πάντα δὲ διεῖπε καὶ πάντων ἐπίσκοπος ἦν αὐτῷ
ΦΕΙΔΙΑΣ.

Plutarchus in Pericl.

Der mystische Tempel zu Eleusis**) wurde von Perikles für die Festlichkeiten der Ceres-Feyer errichtet; Iktinus, der Baumeister des Parthenon zu Athen, entwarf den Plan des Gebäudes. Alles, was die Künste Griechenlands in der Periode ihres höchsten Glanzes, unterstützt von dem Geiste, dem Geschmacke und der Freigebigkeit ihres großen Gönners, hervorbringen konnten, wurde an diesem Gebäude verschwendet. Die Wirkung seiner Schönheit und seiner Größe soll eine solche Bewunderung erregt haben, daß ihm nur die Ehrfurcht gleich kam, die seine Heiligkeit bewirkte. Sein Material bestand aus weissem Marmor vom Berge Pentelicus. Die berühmtesten Männer wurden in den verschiedenen Künsten, die zu seiner Vollendung nothwendig waren, verwendet, um dem Werke die höchste Vollkommenheit zu geben.***) An der Spitze dieses bewundernswürdigen Vereines von Talenten stand Phidias†), und so entstand hier ein Monument, das, sowohl im Ganzen, als in den Einzelnheiten seiner kleinsten Verzierungen††), das Vollendetste von allem war, was je die Welt in der Skulptur oder Baukunst gesehen hatte.

Zu Ende des vierten Jahrhunderts fiel dieses schöne Gebäude als ein Opfer gothischer Verwüstung*). Unter den Ruinen Griechenlands ist kein Beispiel eines Gebäudes, an dem sich die Wuth der Barbaren mit überlegterem Zerstörungs-Plane Luft gemacht hätte, als an dem Ceres-Tempel zu Eleusis. Es ist wahrscheinlich, daß die ersten Christen, weil sie die hier gefeierten heiligen Gebräuche verabscheuten, beitrugen, die Ueberbleibsel dieses Tempels zu zerstören, wo nicht gar zu vernichten. Aber weder die Wuth der Gothen, noch der irrige Eifer der Lehrer des Evangeliums haben es gänzlich vermocht. Seine Zerstörer, die nicht einmal mit den zur Vollendung ihres Werkes nothwendigen Künsten bekannt waren, begnügten sich damit, dasjenige zu verstümmeln, was sie nicht fortbringen konnten. Genug ist noch übrig, um dem Geiste eine Idee von seiner unermeßlichen Größe und Pracht zu geben; das Steinpflaster, die Kapitelle verschiedner Säulen, Schäfte, umgestürzt und zerbrochen, Basen und Piedestale, alle von der anseelesensten Arbeit, sind noch zu sehen, und manches verstümmelte Fragment bezeugt zu gleicher Zeit die bellagenswerthen Wirkungen des Aberglaubens, und den unerreichten Ruhm der Künste Griechenlands.

Dreizehn Jahrhunderte waren entflohen, während welcher Zeit dieses herrliche Gebäude den Barbaren täglich ein Opfer brachte, als es zuerst von einem englischen Reisenden erwähnt wurde. Der gelehrte und genaue Wheler besuchte Eleusis auf seiner Reise von Athen nach Corinth und beschreibt so die Ansicht des Tempels:

„Der erste Gegenstand, auf den wir stiefen, war der stattliche Tempel der Ceres, der jetzt zusammengestürzt ist. Ich kann nicht sagen, es ruhe kein Stein mehr auf

*) Aus der Zeitschrift: „The oriental Herald."

**) Jetzt Levsina. nur aus wenig Hütten bestehend, 12 engl. Meilen nordwestlich von Athen.

***) Strabo lib. 9. Vitruv. in Praef. Lib. 7. Plutarch. in Pericl. vol. l. p. 159.

†) Dessen ausserordentliches Talent, wie Quintilian sagt, glücklicher in Darstellung von Gottheiten, als von Sterblichen war. Quintilian lib. 12. cap. 10.

††) Der Geist des Phidias, sagt der ältere Plinius, bewunderte seine Ueberlegenheit selbst in den kleinsten Dingen. Plin. hist. nat. lib. 36. cap. 5.

*) Bei der Invasion des Gothen Alarich, welcher an der Spitze von 200.000 Mann die Thermopylen überschritt, und den sechsten Theil des alten Griechenlands verwüstete. Das ganze Gebiet von Attika, von dem Vorgebirge von Sunium bis zur Stadt Megara, wurde durch sein Heer entvölkert.

Digitized by Google

dem andern, denn es liegt alles in einem verworrenen Haufen über einander; die schönen Säulen sind in dem Schutte der eingefallenen Decken und Bände begraben und ihre trefflich gearbeiteten und polirten Carniese werden nicht mit mehr Achtung behandelt, als der schlechteste Pflasterstein. Der Tempel liegt in einer so rohen Unordnung, daß es unmöglich ist, auf seine alte Form zu schließen; nur das sieht man, daß er aus dem schönsten weißen Marmor von bewunderungswürdiger Arbeit gebaut war. Wir sahen einige Kapitelle von jonischer Ordnung, welche drei Fuß neun und einen halben Zoll Durchmesser hatten, und zu Säulen von zwei Fuß eilf Zoll Durchmesser gehörten. Ich nahm gleichfalls das Maas von einem Eckstein, welcher sechs Fuß fünf Zoll ins Gevierte, zwei Fuß einen und ein viertel Zoll in der Dicke hatte. Wie bemerkten noch viele andre große Steine, auf denen Waizen-Aehren und Mohn-Büschel, die Embleme der Ceres, ausgehauen waren.*)

Aber bei dieser Gelegenheit wurde die merkwürdige Entdeckung der Büste oder Statue der Göttin selbst gemacht, und der Verfasser hat dieß Bildwerk in einem sehr rohen Kupferstiche dargestellt, in welchem schwerlich die Original-Figur wieder zu erkennen wäre, wenn nicht die beigefügten Beschreibungen und Ausmessungen das Nöthige enthielten. Er hat die Aufschrift: „Simulacri Cereris Eleusinae Fragmentum.“ Die Umstände, welche, trotz aller Verwüstung des Tempels, zu der Erhaltung dieser Figur beigetragen haben, werden sich nachher zeigen. Hier folgt indeß des Verfassers Zeugniß der Identität der Statue.

„Hart daran, ein wenig südwestlicher, fanden wir unter den Ruinen alter Mauern die Ueberreste der Göttin selbst; nämlich einen Theil ihrer Statue von dem Haupte bis herab auf den Leib, aus sehr weißem Marmor von bewundernswürdiger Arbeit und vielleicht von keinem geringeren Meister, als von Praxiteles gemacht, wie die in ihrem Tempel zu Athen. Es ist ein Koloß, dreimal höher als natürliche Größe. Sie ist um den Leib gegürtet, zwei Gürtel laufen quer über die Schultern. Ihre Brust ist sehr wohl erhalten, aber ihr Gesicht ist entstellt. Ihr Haar fällt auf die Schultern herniedet und ist am Nacken zusammengebunden. Auf ihrem Haupte ist ein Korb, dessen Außenseite mit Büscheln Kornähren, Mohn, Rosen und Gefäßen gezieret ist. Denn sie soll zuerst die Griechen zu Eleusis gelehrt haben, wie das Korn gesäet wird; der Mohn war ihr geweiht. Pausanias behauptet, es sey ihm im Traume verboten worden, von ihren Mysterien zu schreiben; es wurde für gesetzwidrig gehalten für einen, der nicht in dieselben eingeweiht war, sie zu hören, zu sehen, oder zu wissen, und keinem war es erlaubt, sie zu offenbaren. Aber Minutius Felix kannte sie, und zeigte, wie außerordentlich ruchlos und teufelisch sie waren, welches auch die Ursache ihres Geheimhaltens war. Ich zeichnete die Statue ab, vielleicht gut genug, um eine rohe, unvollkommene Idee von ihr zu geben, aber nicht, um die ausgezeichneten Schönheiten des Werkes selbst darzulegen. Ein wenig höher, auf der Spitze des Hügels, fanden wir eine große Basis für eine Statue, welche uns jener Bildsäule der Gottheit anzugehören schien. Auf derselben stand geschrieben:

NOT NITPEINOΣ IEPKHPTΣ

Numilius Nigrinus, Priester, welches vielleicht der Name desjenigen war, der die Statue aufstellte. Das merkwürdigste an derselben aber ist ein kleines Basrelief, die Prozession der Ceres darstellend, welche die Athener zum Andenken des Zuges der Göttin, da sie ihre von Pluto entführte Tochter Proserpina suchte, nachdem sie ihre Fackeln am Berge Aetna angezündet hatte, zu halten pflegten. Die ganze Menge trug Fackeln, Δᾳδία genannt, und zu denselben gehörten Leute Δᾳδοῦχοι, welche, wie ich glaube, die Anführer der ganzen Ceremonie waren.“*)

Dem Zeugnisse Wheler's muß das von Spon, dem Gefährten seiner Reisen, beigefügt werden, welcher, neben einem genaueren Kupferstiche der Statue, eine, wie zu erwarten stand, in den Gefühlen ganz ähnliche Beschreibung und beinahe mit denselben Worten, wie die seines Freundes und Gefährten, lieferte. Nachdem er den Zustand beschrieben hat, in welchem sie den Tempel gefunden hatten, sagt er: „Wir gewahrten daselbst ein sehr schönes jonisches Kapitell von mittelmäßiger Größe und den Rest der Statue der Ceres aus sehr schönem weißen Marmor von sehr vollendeter Arbeit; sie war vielleicht auch von Praxiteles, wie jene zu Athen in dem ihr geweihten Tempel. Das, was sie auf ihrem Haupte trägt, ist wie ein Korb, um welchen Korn-Aehren und Blumen eingegraben sind, weil sie die Eleusiner die Kultur der Erde gelehrt hatte und Mohnblumen, welche ihr geweiht waren. Ich

*) Wheler's Reise nach Griechenland p. 427, 428 Wheler verließ Athen auf seiner Reise nach Eleusis im J. 1676. Die Statue der Ceres wurde von ihm am Fastnacht-Dienstage den 5. Februar desselben Jahres entdeckt.

*) Dieses Fußgestell ist nicht mehr in Eleusis zu sehen. Im Jahre 1801 ging, vielleicht ohne Grund, das Gerücht, daß es nach Parma, oder einer der Universitäten Italiens gebracht worden sey. Wer Wheler's rohe Darstellungen griechischer Skulptur mit den Original-Monumenten vergleicht, wird den Nachtheil einsehen und bedauern, den die Künste durch den Verlust dieses schönen Basreliefs erlitten haben.

Digitized by Google

zeichnete sie ziemlich gut, um einige Idee davon zu geben, aber zu schlecht, um alle Schönheiten derselben kennen zu lehren." *)

Der nächste Reisende von Bedeutung ist Pococke, dessen Wahrheitsliebe zum Sprüchworte geworden ist.**) Auf seiner Reise von Athen zu dem Isthmus von Corinth kam er nach Eleusis***) und spricht so von dem Tempel und der Statue der Ceres: „Am nördlichen Fuße des Hügels, auf einem Vorsprunge sind viele Ruinen, Stücke von Säulen und Gebälke und zweifelsohne ist es die Stelle des Tempels der Ceres und der Proserpina. Bei dem Ceres-Tempel sah ich die große Büste, oder den oberen Theil einer Statue, welche vermuthlich jener Gottheit geweiht war; sie ist so groß, daß sie an den Schultern fünf und einen halben Fuß maß; auf dem Haupte befindet sich eine besondere Art von Verzierung von zwei Fuß Tiefe. Der mittlere Theil ist mit Eichenblättern geschmückt, wie Reisende versichern, aber das Gesicht ist sehr entstellt." †)

Von Pococke kommen wir, mit Uebergehung einiger Reisenden, deren Beschreibungen eher für Plagiate als selbst gemachte Bemerkungen gelten, zu dem Werke des Doktor Chandler von Oxford. ††) Seine Topographie des Ceres-Tempels läßt sich nicht leicht mit den Beschreibungen der Reisenden vereinigen, die ihm vorangegangen waren, oder welche seitdem Eleusis besuchten. Aber er giebt eine lange Beschreibung des mystischen Tempels †††) und fügt hinzu, der Tempel sey am östlichen Ende des Hügels gelegen und eine Mauer habe ihn umgeben. „Einige außerordentlich massive Marmorsteine, sagt er, und einige Säulen-Stücke sind noch an der Stelle. Die Breite der Zelle ist bei 150 Fuß; die Länge, mit Einschluß der Pronaos und des Portikus, ist 216 Fuß. Der Durchmesser der Säulen, welche sechs Zoll von der Basis des Schafts an ausgehohlt sind, ist sechs Fuß und etwas über sechs Zoll. Ueber drei Viertel der Hütten sind innerhalb des Umfanges des mystischen Tempels."

„In kleiner Entfernung von dem nördlichen Ende der Umschließung ist ein Haufen Marmor, aus Fragmenten von dorischer und jonischer Ordnung bestehend. Ueberreste, wie es scheint, von den Tempeln der Diana Propylae und des Neptun und den Propyläen. Wheler sah einige große Steine mit Waizen-Aehren und Mohnhäuschen bedeckt. Nahe dabei befindet sich eine Büste einer kolossalen Statue von herrlicher Arbeit, verstümmelt und mit entstelltem Gesichte. Die Breite über den Schultern ist, nach Pococke's Bemessung fünf und ein halber Fuß und der Kopf auf dem Kopfe über zwei Fuß tief. Sie stellte wahrscheinlich Proserpina *) dar. Es herrscht die alte Sage, daß, wenn die zerbrochene Statue entfernt würde, die Fruchtbarkeit des Landes aufhöre. Achmet Aga war ganz von diesem Aberglauben eingenommen, und gestattete uns nicht, dort zu graben oder zu zeichnen, bis ich seine Skrupel durch ein Geschenk einer schönen Tobaks-Dose, welche mehrere Zechinen enthielt, beschwichtiget hatte." **)"

Dies sind die Zeugnisse und Meinungen der berühmtesten Männer, welche Eleusis besucht haben, hinsichtlich der jetzt in der öffentlichen Bibliothek der Universität Cambridge aufgestellten Statue. Zu ihren Autoritäten mag die Montfaucons sich gesellen. ***)

„Ein Stück einer Ceres-Statue, welches sich noch in dem Tempel der Ceres Eleusia bei Athen befindet, hat obale Form des Gesicht entstellt und zerbrochen ist, auf dem Haupt eine Krone von ungewöhnlicher Gestalt, welche wie ein Thurm oder mehrere Thürmchen sich erhoben zu haben scheint, ehe sie von der Zeit gelitten hatte; die Figur ist mit Kornähren und Blumen geziert."

Auf diese Autoritäten gestützt sagt Abt Barthelemy, bei seiner Beschreibung von Eleusis: „wo sich die Statue befand, deren Glanz die Neu-Eingeweihten blendete." †)

Die Aehnlichkeit, welche diese Statue mit den Karyatiden in dem Pandrosium der Akropolis zu Athen gehabt haben soll, veranlaßte die Meinung, daß sie eine Canephora sey. ††) Doch die Aufstellung einiger Thatsachen mag diesen Gegenstand ausser allen Zweifel setzen.

1) Die Canephorae waren Athenienssische Jungfrauen, deren Dienst es war, an den Panathenäen, den Dionysien und einigen andern Feyerlichkeiten einen Korb, Κανοῦν genannt, zu tragen. Dieser Korb enthielt die zu der Feyer der heiligen Gebräuche nothwendigen Gegenstände, die Mola salsa, das Messer oder Instrument die Schlachtopfer zu tödten, und die Kränze. Sie waren daher Κανηφόροι †††) genannt. Meursius gibt dieselbe Nachricht von ihnen in seiner Beschreibung der Pana-

*) Voyage de la Grèce et du Levant etc. par Spon. Edit. Amsterdam 1679. p. 216.

**) Die wesentlichen Erfordernisse zu einem vollendeten Reisenden sagt man, sind, die Wahrhaftigkeit Pococke's, die Gelehrsamkeit Shaw's, der Pinsel Norden's, der Enthusiasmus Savary's, und die Ausdauer Bruce's.

***) Den 4. Sept. 1739.

†) Pococke's Description of the East. Vol. II. part. 2. pp. 170, 171.

††) Doktor Chandler war den 30. März 1766 zu Eleusis.

†††) Travels in Greece by Richard Chandler DD. p. 189.

*) Es ist kein Grund für diese Meinung angegeben.

**) Chandler's Travels in Greece p. 191.

***) Montfaucon Antiquité expliquée. Vol. I. p. 84. Paris 1719 in Fol.

†) Voyage d'Anacharsis. Tom. V. p. 537.

††) Museum Worsleyanum. Vol. I. p. 95

†††) Archaeologia Graeca. Vol I. pp. 226, 334, 452.

Digitized by Google

thenäen*); und Cicero bei Erwähnung zweier kleinen erzernen Figuren der von Verres geraubten Kanephoren, erklärt auch die Bedeutung ihres Namens**). Es muß bemerkt werden daß die Worte „manibus sublatis“ in der Beschreibung Cicero's die Kanephoren durch eine Stellung, welche mit dem Aeußern der Statue von Eleusis nicht übereinstimmt, unterscheiden. Ceres wurde oft wie in dieser Figur, mit ausgestrecktem linken Arm dargestellt. Ihre linke Hand hielt gewöhnlich Kornähren, manchmal eine Schaale. Die Rechte hatte einen Scepter, Mohn oder Früchte***). Die Körbe der Canephorae wurden auch bei gewissen Gelegenheiten mit Blumen und andern vegetabilischen Erzeugnissen angefüllt. Bei den Bacchus-Festen waren die Κάνη von Gold, und enthielten Früchte †). Kanephorische Feste sind noch nicht ganz abgekommen; Ueberreste derselben haben sich noch auf den griechischen Inseln erhalten ††).

(Der Beschluß folgt.)

*) Post hos Virgines sequebantur, cum canistris; in quibus ea, quae ad sacra facienda necessaria: unde illae Κανηφόροι appellatae. — Hesychius. Κανηφόροι ἐν ταις πομπαις αἱ ἐν ἀξιώματι παρθένοι ἐκανηφόρουν, ὥσπερ καὶ ἐν τοις Παναθηναίοις. Meursii Panathenaea. cap. 25.

**) Erant aenea praeterea duo signa, non maxima, verum eximia venustate, virginali habitu, atque vestitu, quae manibus sublatis sacra quaedam, more Atheniensium virginum reposita in capitibus sustinebant. Canephorae ipsae vocabantur. — Cicero in Verr. lib. 4.

***) Siehe die Antiquitäten in Ernesti's Ausgabe des Callimachus, vol. I. p. 232. Das von Winter zu Athen gefundene Basrelief S. 405. Ed. Lond. 1682. und die verschiedenen Darstellungen der Ceres bei Montfaucon und andern Schriftstellern.

†) Archaeologia Graeca, vol. I. p. 385.

††) Am Anfange der Weinlese sieht man auf der Insel Syra die jungen unverheiratheten Mädchen bei Sonnenuntergang von ihren Aeltern in Procession zurückkehren, auf den Köpfen Körbe mit Trauben und Blumen tragend: um ihren Körper haben sie Reben mit ihren Blättern zierlich gewunden. Den Lärm ihrer Gesänge hört man schon von weitem; die jungen Männer eilen ihnen dann entgegen, und ziehen vereint mit dem Chore in die Stadt ein.

Stempelschneidekunst.

(Beschluß.)

2. Peter Bruckmann in Heilbronn. Von diesem Künstler liegt eine ziemlich große Medaille vor uns, ein nach vorn gewendetes Brustbild zeigend, mit der Umschrift: „Jacob Laurenz Custer. geb. Altstadten 16. März 1755.“ Der Kopf ist korrekt, schön und fleißig modellirt, doch nicht frei von einiger Härte. Die Schrift ist zu groß und nicht von schöner Form. Auch die Buchstaben der Inschrift auf der Rückseite dürften etwas kleiner seyn aber dabei mehr Körper haben. Sie lautet: „Fromm im Haus, fest im Staate, milde an der Armenhütte, segnend die Jugend. Gest. Rheinec 24. Jan. 1828.“

3. Die Loos'sche Anstalt in Berlin führt mit immer gleicher Thätigkeit fort eine Menge von Medaillen auf die bedeutendsten Zeitereignisse und Personen zu liefern. Der Werth ihrer Arbeiten ist ungleich, jedoch zeichnen sie sich größtentheils durch geschmackvolle Erfindung, präcise und reinliche Behandlung und passende Inschriften aus. Als durchgängiger Fehler möchte zu große Schärfe der Umrisse und allzudasichtliches Stylisiren der Formen zu bezeichnen seyn, was hier als System angenommen scheint. Wenn man solches auch bei den kleinen Figuren, gleichsam als Nachbildungen großer Reliefs, gelten lassen wollte, so läßt es sich doch bei den Köpfen nicht rechtfertigen. Auch sieht man daß sich die besseren Künstler der Anstalt davor zu hüten suchen. Vorzüglich gelungene Köpfe zeigen die Medaillen auf den König Wilhelm von Preussen, als Anfang einer Reihe preußischer Feldherrn, (von Gube gearbeitet); die auf Reil (von Jachtmann); auf Gräfe (von Pfeuffer) und auf Cumbsen (von demselben), der letzte Kopf im Vollgesicht besonders zart ausgeführt. Weniger gelungen sind: die auf Alexander v. Humboldt (von demselben), auf Rüpel (von demselben), ferner die Reihe der Siegesmünzen, welche das Bildniß des Kaisers Nikolaus tragen, und die Medaille auf Spontini, woran der Kopf durch das frisirte Haar und das kleine Backenbärtchen eben so barock erscheint wie der Kranz auf der Rückseite durch die daran aufgehängten Ordenskreuze. — Zwei Medaillen auf die Jubelfeier der Augsburgischen Confession zeigen eine reiche historische Composition, die aber eben wegen ihrer Ueberfüllung weniger gefällt als die einfache von Krüger. Auch die plastische Composition auf diesen kleinen Monumenten soll sich des Lapidarstyls bedienen. Hierin sind die Alten überall Muster.

Einer besondern Erwähnung verdient noch die Reihe von großen Denkmünzen, welche der brandenburgisch-preußischen Geschichte gewidmet ist. Die vier ersten, welche vor uns liegen, sind mit großem Fleiß und äusserst zierlicher Vollendung gearbeitet, die auf Thassilo, hat der betagte Hofgraveur Doell in Suhl, mit großer Feinheit ausgeführt; die auf Albrecht den Bär, die einen idealisch schönen Kopf mit höchst geschmackvoller Rüstung zeigt, ist auch auf der Rückseite mit einer gut gearbeiteten Gruppe geschmückt, (von König); weniger gelungen sind die beiden Köpfe Karls IV. (von Gube) und Ludwig des Aeltern (von Voigt, jetzt Hofmedailleur in München) doch nicht minder fleißig gearbeitet und mit sehr fein ausgeführten Gruppen auf der Rückseite versehen. Fragen ob die Originale der Köpfe authentisch und die Copien treu, dieße wohl die Anforderungen zu hoch steigern.

S.

Digitized by Google

N°. 57.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 19. Juli 1831.

Zeugnisse verschiedener Schriftsteller über die kolossale Statue der Ceres, in dem Vestibüle der öffentlichen Bibliothek zu Cambridge, mit einer kurzen Nachricht ihrer Hinwegschaffung von Eleusis.

(Beschluß.)

2) Viel Irrthum entspann aus der Vermengung der Canephorae mit den Κιστοφόροι, und dieses Umstandes erwähnt ein Scholiast in einer Note zum Callimach.*) „Perperam confundunt viri docti Κανηφόρους et Κιστοφόρους. In calathis sive canistris portabantur flores et spicae nobilibus virginibus, in cistis vero a mulieribus sacra mystica.“ Die Κιστοφόροι mußten bei den Eleusinischen Festen der Procession des heiligen Korbes am vierten Tage der Feyer der Mysterien folgen. In ihren Körben war Sesan, gekämmte Wolle, einige Körner Salz, eine Schlange, Granat-Aepfel, Schilfrohr, Epheu, eine Art Kuchen, Φθόϊς genannt, und Mohn.**) Sie unterscheiden sich daher von den Canephoren durch ihre Bürde und ihren Charakter. Auch entspricht die Beschreibung derselben nicht der Statue der Ceres, welche auf ihrer Brust die Medusa und auf dem Haupte den heiligen Korb trägt, mit Symbolen geziert, von denen viele noch nicht erklärt sind, welche aber augenscheinlich auf die heiligen Mysterien Bezug haben. Unter diesen erscheint vorzüglich der Lotus genau so wie auf den griechischen Vasen.***)

Die gorgonischen Schrecken der Einweihung wurden durch die Medusa versinnlichet, welche nach der ältesten Form mit ausgestreckter Zunge dargestellt wird, wie auf den Münzen von Parium*), auf verschiedenen Schalen und Lampen, und auf einem kleinen Weihgeschenke, das kürzlich zu Delphi gefunden wurde, und sich jetzt zu Cambridge befindet.

3) Die Statue der Ceres zu Eleusis zeichnete sich durch das Καλαθιον oder den heiligen Korb, den sie auf ihrem Haupte trug, und welcher während der Feyer der Mysterien in festlicher Prozession herumgetragen wurde, aus. So ist sie auf einer Münze der Ptolemäer**), auf dem in Wheler's Reisen***) abgezeichneten Basrelief, auf der von Italien gebrachten kolossalen Statue, jetzt im Besitze des Hrn. Townley; und auf verschiedenen antiken Gemmen, Lampen und Vasen dargestellt.

*) Callimach. Hym. et Epigram. Edit. Ernesti. vol. I. p. 533 in Schol

**) Archaeologia graeca. v. I. p. 392. Die Worte des Meursius sind: „Et in his (cistis) reconditae sesamides, pyramides, lunae elaboratae, liba multis disposita umbilicis, micae aliquot salis, draco, mala Punica, cardo, ferula, hederae, placentae et papaverа.“ — Meursii Eleusina. c. 25. p. 71.

***) Siehe die Werke d' Hancarville's, W. Hamilton's ꝛc. Die Kapitelle der jonischen Säulen an dem Portikus des Tempels der Minerva Polias zu Athen haben die nämliche Darstellung des Lotus. Siehe Stuart's Ant. of Athens. vol. 2. pl. II fig. I.

*) Dieses merkwürdige Symbol wurde noch nie ganz befriedigend erklärt. Die Antiquare haben sich lange bemüht dasselbe zur Erklärung von Münzen, Gemmen, Schalen, Lampen ꝛc. zu enträtheln. Die Eleusinische Statue beweist die Beibehaltung seiner Anwendung. Als ein Angehänge an die Brust dieser Figur, war es augenscheinlich der Ceres gewidmet; und wenn es vermehrter Beweise bedürfte, so gewähren sie die Pariischen Münzen, welche, mit diesem Bilde auf der Vorderseite, bisweilen auf der Rückseite Kornähren, das Füllhorn, den Dreyfuß und andere der Ceres gewidmete Symbole haben. Daher die Schicklichkeit einer solchen Darstellung auf Schalen oder andern bei den Opfern gebrauchten Gefäßen, auf Edelsteinen, welche Priester der Ceres, oder Eingeweihte trugen. Münzen von Städten, welche Ceres als ihre Schutzgottheit anerkannten, konnten die Medusa führen, wie die von Athen die Eule, die von Rhodus den Granatapfel, die von Theben den Sphinx. Noch herrscht in Italien und andern Ländern der Gebrauch, daß die Münzen die Bilder der Schutzheiligen führen.

So weit kommen wir, von der Augenscheinlichkeit unterstützt, mit Gewißheit in der Erklärung ihrer Erscheinung auf griechischen Alterthümern. Ihre ursprüngliche Bedeutung, offenbar geheimnißvoll, umfaßt ein weiteres Feld von Untersuchungen und Conjecturen, als sich mit unserm gegenwärtigen Zweck vereinigen lassen. Wenn wir die gewöhnliche Meinung annehmen, daß das Haupt der Medusa darin dargestellt sey, so ist das bereits Angegebene genügend. Ist aber eine andere Auslegung erlaubt, so möchte es die seyn, daß wahrscheinlich jenes Princip angedeutet sey, dessen personificirtes Bild die Göttin selbst in ihrem Charakter als Luna war.

**) In der Sammlung des verstorbenen Dr. Hunter.

***) Pag. 405. Edit. London 1682 in Folio.

Eine Statue der Ceres ist in Montfaucon nach einer Zeichnung des Herrn Le Brun abgebildet, bei der das Καλάθιον ganz einfach, ohne Verzierungen dargestellt ist. Sie hält in der einen Hand eine Schale, in der andern Mohn. *) Das Original war zu Rom. Wenn der Obertheil der Figur allein entdeckt worden wäre, möchte er mit gleichem Rechte für eine Canephora gelten.

Der schöne Hymnus des Callimachus an die Ceres fängt mit dem Momente an, in welchem das Καλάθιον zur Prozession an dem vierten Tage herabgenommen wird. **) Die Weiber sind aufgefordert, seine Ankunft zu begrüßen, und die Uneingeweihten ihre Blicke auf den Boden zu heften, und sich nicht zu erkühnen, so Heiliges anzublicken.

Da Ceres Eines mit der Isis ***) ist, so ist das Καλάθιον, oder das Thürmchen auf ihrem Haupte, an sich selbst eine symbolische Darstellung des Lotus. Davon haben wir hinlänglichen Beweis, wenn wir die verschiedene Art, in welcher der Lotus auf den Köpfen der Isis vorkommt, und den Καλάθος, oder Καλάθιον auf den Köpfen der Ceres vergleichen. In vielen Fällen werden sie als eines und dasselbe Symbol befunden werden.

Eine sehr alte und merkwürdige Statue der Ceres wurde von Fabretti bekannt gemacht, und ist bei Montfaucon gestochen, wo der Lotus genau wie auf den Figuren der Isis, die in Aegypten gefunden wurden, erscheint. Es scheint eine ausgemachte Wahrheit zu seyn, daß die Isis die Venus von Cyprus war, die Minerva von Athen, die Cybele der Phrygier, die Ceres von Eleusis, die Proserpina von Sicilien, die Diana von Creta, und die Bellona der Römer. Gewiß, jemehr wir auf die Quelle der Meinungen zurückgehen, aus welchen die heidnische Mythologie entsprang, desto mehr verschwindet die Verwirrung, welche bei dem ersten Anblicke den Forscher irre zu führen scheint. Die ältesten Ausleger heidnischer Fabeln lehren uns, daß alle ihre Gottheiten Modifikationen der aktiven und passiven Urstoffe der Schöpfung waren. Der Spender des Lichtes mochte als die Sonne verehrt werden, und der Empfänger ward vernünftiger Weise durch den Mond dargestellt. Einmal im Besitze dieses Leitfadens, kann das verwickelte Labyrinth des Heidenthums, man möge es in Aegypten, in Griechenland, in Persien, oder in den entferntesten Ländern des Ostens aufsuchen, leicht erforscht werden. Die Wirkung des Lichtes auf ein chaotisches Fluidum, diese wichtige Wahrheit, die sich in den Jahrbüchern jedes Volkes wiederfindet, und auf die frühesten Untersuchungen in der Geschichte der Natur zurückführt, war allen Nationen bekannt. Daher ist der Uebergang zu allen diesen verschiedenen Titeln und Personifikationen, welche so zahlreich wurden, ganz natürlich. Sol, Mithras, Osiris, Ammon und Belus wurden so sehr vermehrt, daß Varro erzählt, daß es nicht weniger als dreihundert verschiedene Weisen gab, unter welchen allein Jupiter dargestellt wurde. Das nämliche möchte von dem passiven Prinzipe gesagt werden. Die magna mater war Isis, Luna, Juno, Vesta, Ceres, Proserpina, Minerva oder Diana, je nach dem ihre verschiedenen heiligen Gebräuche und Benennungen mit den Gebräuchen und der Sprache der Länder übereinstimmten, in denen sie verehrt wurden.

Eine Darstellung der Isis ist in Paris gestochen worden, welche auf ihrem Haupte eine Krone oder ein Thürmchen, dem Καλάθιον der Ceres ähnlich trägt; und dieses Thürmchen ist durch das besondere Symbol, welches sich bei der Vase auf der Vorderseite des Καλάθιον befindet, ausgezeichnet.

Zu diesen Thatsachen kommt noch eine Beobachtung. Die Geschichtschreiber geben uns keinen Grund zu glauben, daß Statuen von Kanephoren den mystischen Tempel zu Eleusis schmückten. Die unter seinen Ruinen ausgestellten Untersuchungen liefern uns überdieß einen Beweis gegen eine solche Meinung. Nicht ein einziges Fragment dieser Art wurde entdeckt; und solche Statuen waren an ein Gebäude angelegt, nie einzeln.

Es ist jetzt über hundert und sieben und zwanzig Jahre, daß diese Statue zuerst von Wheler entdeckt, und der Welt durch die Herausgabe seiner Werke bekannt gemacht wurde. Während dieser ganzen Periode waren verschiedene Versuche zu ihrer Entfernung gemacht worden. Die Eleusinier, deren Aberglaube *) in Bezug auf diese Statue so groß war, daß Dr. Chandler eine beträchtliche Summe für die Erlaubniß, bei derselben graben zu dürfen, bezahlte, erzählten, daß so oft Fremde es unternommen hätten, die Statue zu entfernen, irgend ein Unglück erfolgt sey. Sie glaubten, daß der Arm einer Person, welche es wagte, selbe mit Gewalt zu berühren, abfallen würde; und sagten, daß, als sie einmal durch Franzosen von ihrem Standorte weggebracht worden, sie bei der Nachtzeit in ihre frühere Lage zurückgekehrt sey. Nichtsdestoweniger machten verschiedene Gesandte und Geschäftsträger, die sich zu Konstantinopel aufhielten, Versuche zu ihrer Entfernung, aber ohne Erfolg. Die diplomatischen Künste

*) Montfaucon vol. I. pl. 43. f. 4. Edit. Paris. 1722.

**) Τῶ Καλαθῳ κατιόντος etc. Der alte Scholiast zu diesen Worten erzählt: daß Ptolemäus Philadelphus die Prozession des Καλάθιον zu Alexandria einführte. (Callim. Hym. Ed. Ernesti p. 252). Der Ritus der Ceres wurde auf diese Weise nach dem Lande zurückgeführt, von dem er ursprünglich ausgegangen war.

***) Herodot lib. II. c. 59. Ἶσις δὲ ἐστι κατὰ τὴν Ἑλλήνων γλῶσσαν Δημήτηρ. Hist. des Inscriptions vol. 26. 20. 21. 40. 87.

*) Sie pflegten an Festtagen eine Lampe vor derselben zu brennen.

Digitized by Google

und die Verschlagenheit der griechischen Consuln, am meisten aber das ausserordentliche Gewicht der Statue, in einem Lande, wo mechanische Hülfe nicht verschafft werden konnte, vereitelten ihre Absichten. Es ist bekannt, daß Choiseul Gouffier versuchte, sie für die französische Nation zu erhalten, und daß die Aemter des englischen Gesandten zu Eleusis wenige Tage später ankamen, als sie unter Begleitung eines Janitscharen der Pforte für England war eingeschifft worden.

Eine kurze Erzählung der Mittel, welche Privatleute ohne diplomatische Unterstützung anwandten, um für die Universität, deren Mitglieder sie waren, dieses interessante Monument griechischer Kunst und Mythologie zu erwerben, wird gewiß nicht unwillkommen seyn.

Die Schwierigkeiten, die sich entgegenstellten, waren nicht unbedeutend. Es war zuerst nöthig die Statue von dem Woiwoden oder Statthalter von Athen zu erkaufen, welcher allein darüber zu entscheiden hat. *) Dann mußte ein Firman zu ihrer Entfernung erlangt werden, die Besorgung eines türkischen Offiziers den Befehl auszuwirken, und ein Schiff dieselbe hinwegzuführen. Der alte Damm von Eleusis, der aus unermeßlichen Marmorblöcken bestand, bedurfte einer Ausbesserung. Ueber die Lücken, wo die Steine fehlten, mußten Baumstämme gelegt werden, als temporäre Brücken, um die Statue an die äusserste Spitze des Dammes bringen zu können, wo die hinlängliche Tiefe des Wassers das Annähern großer Boote gestattete.

Nachdem alle diese Vorkehrungen getroffen waren, welche gleiche Genauigkeit und Verschwiegenheit erforderten, mitten unter der Opposition, wie sie von einem Haufen mäßiger und gewinnsüchtiger Griechen, die als Consuln verschiedenen Nationen dienen, zu erwarten stand, wie konnte ein Fremder ohne mechanische Hülfe, hoffen eine Masse solchen Umfanges aufzuheben, und sie über Felsen und Ruinen von ihrem Standorte zu Eleusis bis an die See zu führen?

Aus Athen verschaffte man sich ein Seil von gedrehten Kräutern, und einige große Nägel. Eine kleine Säge von sechs Zoll Länge, ein Beil, und einige lange Pfähle fanden sich zu Eleusis. Die stärksten dieser Pfähle wurden zerhauen und die Stücke in dreieckiger Form zusammengenagelt, mit schrägen Balken an der Spitze und an dem unteren Theile. So schwach diese Maschine war, so erhielt sie doch eine beträchtliche Stärke, als sie an die Statue gelegt wurde, durch das Gewicht der schrägen Balken. Aus den übrigen Pfählen wurden Rollen gemacht, über welche die Maschine gehen sollte. Das Seil wurde dann an jedem Ende der schrägen Balken an der Spitze fest gemacht. Diese Vorrichtung hatte trotz ihrer Einfachheit den glücklichsten Erfolg, statt daß eine complicirtere Maschinerie ihren Zweck verfehlt hätte; und eine Masse Marmors, die nahe an zwei Tonnen wog, wurde über die Spitze des Hügels, oder die Akropolis von Eleusis, und von da an die See innerhalb neun Stunden gebracht.

Hundert Landleute aus dem Dorfe und der Nachbarschaft von Eleusis und bei fünfzig Knaben wurden versammelt. Die Bauern wurden zu vierzig auf jeder Seite vertheilt um an dem Seile zu arbeiten; der Rest wurde mit Hebstangen versehen um die Maschine zu heben, wenn Felsen oder große Steine ihren Fortgang hemmten. Die Knaben, welche nicht stark genug waren, an dem Seile oder an den Hebeln zu arbeiten, mußten die Rollen aufheben, so wie sie die Maschine verlassen hatte, und dieselben wieder vorlegen.

Jedoch der Aberglaube der Einwohner von Eleusis hinsichtlich eines Idols, welches sie alle als den Beschützer ihrer Gefilde betrachteten, war nicht das geringste Hinderniß, welches zu beseitigen war. An dem Abende vor der Entfernung der Statue ereignete sich ein Fall, welcher beinahe dem ganzen Unternehmen ein Ende gemacht hätte. Während die Einwohner mit dem türkischen Offizier sprachen, welcher den Firman von dem Woiwoden von Athen brachte, kam ein Ochs, der sich von seinem Joche losgemacht hatte, stellte sich vor die Statue, und rannte dann, nachdem er einige Zeit mit seinen Hörnern gegen den Marmor gestoßen hatte, mit großer Eile brüllend über die Ebene von Eleusis dahin. Sogleich erhob sich ein allgemeines Murren, und da einige Weiber sich in das Geschrei mengten, gelang es nur mit Mühe, einen Vorschlag zu machen. Die Statue, sagten sie, wäre immer für ihr Korn segenbringend gewesen; und die Fruchtbarkeit es Landes würde aufhören, wenn sie hinweggebracht würde.

Dieß sind beinahe dieselben Worte, welche Cicero von den Sicilianern anführt, als Verres die Statue der Ceres hinwegbrachte: „Quod, Cereris violata, omnes cultus fructusque Cereris in his locis interrisse arbitrabantur. *)

Zuletzt wurden doch diese Skrupel beseitigt, und an dem folgenden Morgen, den 22. November 1801 stieg der Priester von Eleusis, mit seinem Festgewande wie wie zum Hochamte geschmückt, in die Tiefe hinab, in

*) Alle, welche die Türkei besucht haben, wissen, wie schwierig es ist, einen solchen Kauf abzuschließen. Unter andern absurden Meinungen, welche die Türken, und selbst einige der Griechen über die Fremden hegen, glauben sie auch, daß solche Steine nur des Goldes wegen gesucht werden, das sie enthalten; und dieses Gold besteht nicht in rohem Metall, sondern in schon gemünzten feinen glänzenden Zechinen.

*) Cicero in Verr. lib. 4. c. 51. Die Entfernung der Statue der Ceres und des Tripiolemos von dem Tempel am Aetna durch Verres ist auch auf diesen Fall besonders anwendbar „His pulcherrimo periculo, amplitudo saluti fuit, quod eorum demolitio atque asportatio perdifficilis videbatur.“ — Lib. 4. c. 49.

Digitized by Google

welcher die Statue zum Theil begraben lag, um den ersten Schlag mit der Picke zu Hinwegschaffung des Schuttes zu thun, damit das Volk überzeugt würde, daß kein Unfall die Arbeiter verletze. Um Mittage hatte die Statue die Spitze des Hügels oberhalb Eleusis erreicht; und bei Sonnenuntergang war sie durch den verstärkten Beistand der Mannschaft eines Caſsiotischen Fahrzeuges, welches man gemiethet hatte, sie hinwegzuführen, an das Ende des alten Hafenraudes gebracht worden.

Am folgenden Tage, den 23. November wurden Bote parallel an einander gestellt von dem Quay bis zu dem Schiffe, und Bohlen darüber gelegt, so daß eine Art von Gerüst gebildet wurde, auf welchem die Schiffsleute leichter den Block zu Schiffe bringen konnten. Diese wurden alle auf einmal gebraucht an dem Marmor zu arbeiten, um ihn aufzuheben und in den Kielraum zu bringen. Das Schiff segelte hierauf nach Smyrna, wo die Statue wieder in das Kauffahrteischiff die Prinzessin, unter Capitain Lee gebracht wurde. Auf der Heimfahrt scheiterte das Schiff, und gieng bei Beachy Head verloren, die Statue wurde jedoch erhalten, und erreichte endlich ihre Bestimmung.

Architektur.

1) Sammlung architektonischer Entwürfe für die Ausführung bestimmt, oder wirklich ausgeführt von L. von Klenze. München Stuttgart und Tübingen in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung 1830. Erstes Heft mit 6 Kupfern und Steintafeln. gr. Fol.

Herr von Klenze beginnt mit diesem Hefte die Herausgabe seiner zahlreichen Bauwerke und Entwürfe, und verspricht damit ein eben so interessantes Werk, wie das von Schinkel in Berlin erscheinende. Dieß erste Heft enthält die Glyptothek. Bl. 1 Grundriß (gestochen). 2. Aufriß der Vorderseite und Längendurchschnitt des rechten Flügels, in welchem man den Heroensaal, den Römersaal mit seinen drei Kuppelgewölben, und den Saal der farbigen Bildwerke sieht. 3. Längendurchschnitt der Vorderseite, welcher das Vestibül, links den ägyptischen und den Incunabelnsaal, rechts den Saal der Neuern und den der farbigen Bildwerke zeigt. Längendurchschnitt des linken Flügels, worin der Incunabeln-, Aegineten-, Apollo-, Bacchus und Niobidensaal. (Auf Stein gravirt von Ziebland). — 4. Profil der kleinen Ordnung, des hintern Portals, der Nischen u. s. w. (gestochen). — 5. Details der Säulen, des Gebälks, Giebels, der Hauptthüre und der Akroterien (auf Stein gravirt von Ziebland). — 6. Perspektivische Ansicht der Façade, schattirt. Die im Giebelfelde und in den Nischen noch fehlenden Statuen, so wie die Candelaber, welche vor das Gebäude kommen sollen, sind in der Zeichnung angegeben, dagegen ist die kleine Treppe vor den mittelsten Säulen weggelassen. (Dieß Blatt ist mit der Feder und Kreide von Heinzmann lithographirt). — Ansichten des Innern, einzelner Zierden, und die nähern Angaben über die Decoration der Säle soll ein folgendes Heft enthalten.

2) Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Niederrhein, herausgegeben von Sulpiz Boisserée. München in der J. G. Cotta'schen lit. art. Anstalt. 1te und 2te Lieferung. 12 Bl. Fol.

Dieß Werk dient als Einleitung zu dem Prachtwerk über den Dom zu Köln; der Vf. stellt darin diejenigen Denkmale am Niederrhein zusammen, welche noch im rundbogigen oder romanischen Styl erbaut sind oder dem allmähligen Uebergang in den spitzbogigen bezeichnen. Gerade an den Ufern des Rheins von Koblenz bis Köln haben sich eine Menge Gebäude dieser Art erhalten und darunter solche, welche den rundbogigen Styl in seiner ausgedehntesten und zierlichsten Anwendung auf den Kirchenbau zeigen. Auch hat der Vf. viele Zeichnungen von Bauwerken gesammelt, welche in neuerer Zeit zerstört worden sind. Die beiden vorliegenden Hefte enthalten: 1. Ansicht der Abteykirche St. Martin zu Köln, im J. 977 erbaut, gezeichnet von Dom. Quaglio, lithographirt von Bergmann; 2 — 5 Grundrisse, Aufriß und Längendurchschnitt derselben. 6. Kapitelle und Säulen aus dem Kreuzgang von St. Gereon in Köln. 7. Innere Ansicht der Stifts-Kirche St. Maria auf dem Kapitol in Köln, von Plektrudis, Urgroßmutter Karls des Großen im J. 700 erbaut, (ebenfalls von Bergmann nach Dom. Quaglio lithographirt). 8. Grundriß dieser Kirche und des Kreuzganges. 9, 10. Aufriß und Längendurchschnitt. 11. Grundriß und Durchschnitt der Gruft, und Säulen aus der obern Kirche. 12. Querdurchschnitt der Kirche und der Vorhalle von St. Martin in Köln und Verzierungen des Bogens an der Thüre. Die Tafeln sind größtentheils mit der Kreide schattirt und mit einem gelblichen Grund versehen, welcher bei den Durchschnitten die Deutlichkeit erhöht.

Das Werk soll zwölf Hefte und einen Text enthalten, in welchem die geschichtlichen Nachweisungen, so wie die Angaben der allmähligen Veränderungen des romanischen Styls bis zu seinem Uebergang in den spitzbogigen geliefert werden. Hier möge daher jetzt diese kurze Anzeige genügen; nach Erscheinen der folgenden Hefte werden wir ausführlicher darauf zurückkommen.

(Die Fortsetzung folgt.)

N°. 58.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 21. Juli 1831.

Zuwachs von altdeutschen Gemälden in der Königl. Gallerie auf der Burg zu Nürnberg.

Durch die Aufstellung der königl. Gemäldegallerie in der St. Morizkapelle hat die Stadt Nürnberg einen neuen Kunstschatz gewonnen, der dem Einheimischen, wie dem fremden Reisenden gleich interessant und wichtig seyn muß. Eine ausführliche Beschreibung dieser Gemäldesammlung findet sich im Kunstblatte vom Jahr 1829, in Nr. 81, 101, 102 und 105. Ursprünglich war eine größere Anzahl von Gemälden für die Morizkapelle bestimmt, da aber mehrere derselben wegen Mangel an Raum nicht mehr Platz finden konnten: so wurden sie in die Gemächer der königl. Gallerie auf der Burg vertheilt und der größere Theil davon befindet sich neben dem altdeutschen Saal in dem östlichen Zimmer, das an die Kaiserkapelle stößt. Es sind dreißig Bilder, theils niederdeutsche, theils oberdeutsche, theils aus der Boisserée'schen Sammlung, theils aus der fürstlich Wallerstein'schen und theils aus der Schleißheimer Gallerie.

Niederdeutsche sind fünf vorhanden:

1) Das erste ist eine Kreuzschleppung von Israel v. Meckenen, dessen ausgezeichnetes Talent in der oben angeführten Beschreibung des königl. Bildersaals bereits gewürdigt worden ist. Christus ist unter der Kreuzeslast niedergesunken; hinter ihm die weinenden Frauen im Gefolge von Kriegsknechten. Es muß dieses Bild aus den früheren Zeiten des Künstlers seyn, da es nicht die Schönheiten in so hohem Grade besitzt, wie andere dort beschriebene Gemälde desselben. Merkwürdig ist es, daß dieses Gemälde das erste gewesen ist, mit welchem die Gebrüder Boisserée im Jahr 1804 zu sammeln angefangen haben.

2) Aus der Zeit des Israel von Meckenen, doch geringer als seine Werke, ist das zweite: Maria mit dem Jesuskind auf dem Schooße, neben Anna ihrer Mutter sitzend, zu beiden Seiten stehen Elisabeth mit Johannes, und Genovefa, Brod und Rosen in der einen und ein Kreuz in der andern Hand haltend; in der Luft Gott Vater in halber Figur.

3) Christus unter den schlafenden Jüngern am Oelberg. Dieses Bild ist fleißiger ausgeführt und verräth mehr Studium der Natur als das vorige.

4) Der heil. Ritter Georg befreit die Königstochter von dem Lindwurm. Die Figur des Ritters sammt seinem Pferde ist in der Zeichnung sehr mangelhaft, dasselbe gilt von der königlichen Jungfrau, auch die Landschaft ist höchst abentheuerlich componirt. Die Handlung geht zunächst vor einer Ritterburg vor, im Hintergrund erhebt sich eine Stadt. An dem Gemälde ist die Ausführung der Rüstung und des Pferdegeschirres zu loben; sie ist sehr fleißig. Wenn bei dem vorigen Bilde die Farbenglut sehr feurig ist, so ist sie bei diesem Bilde matt.

5) Dieses Bild ist das beste von den hier befindlichen niederdeutschen; bei einer Breite von 1½ und einer Höhe von 3 Schuh, zerfällt es in zwei Hälften, die einander genau correspondiren. Auf der einen ist das heitere Jugendleben, auf der andern der Tod dargestellt. Dort erblickt man neben einer rieselnden Quelle auf einer mit mannichfachen Blumen gezierten Wiese zwei spielende Kinder. Oder ihnen, gegen die Mitte des Bildes, sitzen Jüngling und Jungfrau und betheuern sich gegenseitig ihre Liebe. Rings um sie her stehen vollaufgeblühte Blumen, nicht ferne zeigt sich ein Herrenhaus von Wasser umgeben, etwas weiter zurück erhebt sich eine Stadt mit ihren Thürmen und einer festen Burg, und im Hintergrund thut sich eine reiche, von einem Strom durchschnittene und mit Dörfern und Städten belebte Landschaft auf. Am Himmel glänzt die Sonne. Die zweite Hälfte stellt eine gänzlich erstorbene Natur dar; im Vordergrund unter schmelzendem Schnee und Eis, abgestorbene und zerschmetterte Bäume. Im Mittelgrund liegt ein nackter Leichnam ausgestreckt; über ihm erheben sich schroffe Felsen, auf deren Spitze sich eine zerstörte Burg befindet; weiter zurück Ruinen von Häusern und eine ganz überschwemmte Stadt. Das Gemälde zeichnet sich durch höchst sorgfältige Ausführung, wahres Studium nach der Natur, durch correkte, wenn auch nicht schöne Zeichnung

Digitized by Google

und durch sehr gute Behandlung der Farbe aus. Der Leichnam und die Stoffe bei der weiblichen Figur auf der ersten Hälfte sind vorzüglich schön und fleißig gearbeitet.

Wir gehen nach dieser Beschreibung zu den Gemälden aus der oberdeutschen Schule über, deren fünf und zwanzig vorhanden sind. Aus den Zeiten vor Wohlgemuth hat die Sammlung nichts aufzuweisen, wohl aber drei Stücke aus der Wohlgemuth'schen Schule; nämlich:

6) eine Grablegung auf Goldgrund. Joseph von Arimathia und Nikodemus, nebst einer beträchtlichen Anzahl von Frauen sind beschäftigt, den Leichnam Jesu einzubalsamiren, seitwärts erblickt man das Grab, und an demselben einige Männer und Frauen, welche die Grabtücher bereiten; im Hintergrund stehen die drei Kreuze und etwas entfernt davon kämpft der Ritter Georg mit dem Drachen — wahrscheinlich eine Anspielung auf den höllischen Drachen, welcher durch den Tod Jesu besiegt worden ist. Die Zeichnung, vorzüglich der nackten Theile, ist sehr steif, die Gruppirungen sind ziemlich verworren, auch die Farben so gewählt, daß sie keine Deutlichkeit geben. Gut gelungen ist das Gewand des Joseph und am besten ist der Ausdruck in den Köpfen; es ist viel Wahrheit, Naivetät und Abwechslung in der Darstellung des Schmerzes.

7) Christus am Kreuz, zur Rechten Maria und Johannes, zur linken zwei Kriegsknechte. Die Composition ist einfach; das Technische der Malerei steht gegen die vorigen auf einer höhern Stufe; die Zeichnung in den Köpfen ist edler gehalten; die Gewänder sind zwar eckig und nicht frei von Steifheit, aber im Einzelnen mit viel Wahrheit gemalt; der Leichnam des Heilandes hat in der Zeichnung alle Gebrechen der Zeit, aus welcher das Gemälde stammt; die Farbe ist vorzüglich.

8) Die heil. Brigitta sitzt auf einem Stuhle vor einem aufgeschlagenen Buch und hält in der rechten Hand eine Schreibfeder. Vor ihr knieen zwei im Verhältniß zu ihr sehr klein gehaltene Figuren, ein Pabst und ein Fürst, welche laut der Bänder mit Inschriften, die sich um sie herumschlingen, sie um ihre Fürbitte anflehen; hinter ihr steht man durch einen offenen Säulengang in eine Landschaft. Am Himmel erscheinen in den Wolken Christus, Maria und die heil. Agnes. Der Styl des Ganzen ist etwas trocken und hart, die Ausführung nicht sehr fleißig, die Hauptfigur übrigens würdevoll dargestellt.

Auf diese Bilder lassen wir am passendsten die von Holbein dem ältern und jüngern folgen. Von dem ältern sind zwei Gemälde vorhanden:

9) Ein heil. Johannes. So besagt es wenigstens die in dem Heiligenschein über seinem Haupte angebrachte Inschrift, ausser dem ließe die ganze Darstellung auf einen heil. Vitus schließen. Der Märtyrer steht in einem Kessel und wird von Knechten mit siedendem Oele begossen. Zur Rechten steht der König und geblettet den geschäftigen Dienern; hinter dem Heiligen zeigen sich noch mehrere Zuschauer.

10) Der Tod des Apostel Matthias. Der Henker ist im Begriff, ihm den Kopf zu spalten, ein anderer schleudert einen Stein nach ihm; ausserdem stehen mehrere Zuschauer um ihn her. Der Unterschied zwischen diesen beiden Gemälden und denen der Wohlgemuthischen Schule ist auffallend. Wenn sie auch in Rücksicht der Gewänder, deren Falten nicht so eckig und gebrochen sind, wie die Wohlgemuthischen, sich vortheilhaft unterscheiden: so haben sie doch im Ganzen weniger Vorzüge, rohere Zeichnung, weniger Wahrheit in den Köpfen, bisweilen sogar etwas fratzenhaftes im Ausdruck, ein trübes und dunkles Colorit.

11) Maria sitzt in sich versunken auf einem goldenen Throne, das Jesuskind, welches mit einem Paternoster spielt, auf ihrem Schooße. Schwebende Engel halten eine Krone über ihrem Haupte und mit der andern Hand einen grünen Teppich, der bis auf die Rücklehne des Thrones herabreicht. Zu den Füßen der Jungfrau steht ein Gefäß mit Lilien, und Vögel von allen Gattungen finden sich zu beiden Seiten um sie her. Dieses Gemälde steht auf Goldgrund und wird von einem farbigen Regenbogen in welchem Engel schweben umgränzt. Die Zeichnung ist zwar im Einzelnen nicht frei von Magerkeit und Härte, die Arme der Maria sind auffallend dünn, die Hände nicht gut, auch die Füße des Kindes unnatürlich gewendet; dagegen zeichnet sich der Kopf durch edeln Ausdruck aus; Kindlichkeit und Unschuld spricht sich darin in so hohem Grade aus, daß er sich den besten der altitalienischen Meister würdig anreiht. Die Malerei in den Fleischtheilen muß als vorzüglich bezeichnet werden, eben so in allen Theilen der Gewänder, z. B. in dem rothen Mantel der Maria, welcher in reichen, fließenden Falten herabfällt; vortrefflich behandelt ist der Thron, die Krone und alles Beiwerk, vorzüglich das Fußkissen. Die Glut der Farben, wie der Fleiß in der Ausführung läßt nichts zu wünschen übrig. Obgleich das Gemälde in einigen Theilen, besonders in den fliegenden Engeln, etwas gelitten hat; so bleibt es doch noch Composition, Ausführung und Farbenglut in der ganzen Sammlung eines der beachtungswerthesten und schönsten. Es wird zwar dem jüngern Holbein zugeschrieben; allein für ihn ist die Zeichnung zu mager und hart, auch streitet dagegen eine Angabe auf der Rückseite des Bildes, wornach dasselbe schon im Jahr 1502 der Frau des unbekannten Besitzers in Rom von einem Herzog zum Geschenk gemacht worden wäre. Ueber 1500, kann es seiner vollendeten Malerei wegen, nicht zurückgesetzt werden. Sollte man es Holbein dem ältern zuschreiben dürfen, so stände es in Beziehung auf die beiden vorhergehenden,

Digitized by Google

als eine wundersame Erscheinung da. Daher wohl nichts anderes übrig bleibt, als es einem unbekannten aber vorzüglichen Meister zuzuschreiben.

Mit mehr Recht, als das eben beschriebene Stück, wird Holbein dem jüngern zugeschrieben:

12) Das Porträt eines Geistlichen ganz von vorne dargestellt, welches offenbar in die Zeit dieses Künstlers gehört. Ob es gleich bedeutende Beschädigungen erfahren hat, so beweisen doch die noch gut erhaltenen Stellen, daß das Bild in frühern Zeiten ganz vorzügliche Schönheiten hatte.

Auch von unserem Dürer besitzt die Sammlung ein Bild a tempera gemalt:

13) Herkules, wie er die Stymphalischen Vögel tödtet. Herkules ist in natürlicher, vorschreitender Bewegung dargestellt, den Köcher auf dem Rücken, den gespannten Bogen in der Hand, eben im Begriff, den Pfeil auf zwei abwehrende Harpyen abzuschießen. Er ist mit der Löwenhaut umgürtet und zu seinen Füßen liegt die Keule. Sein Kopf ist voll Leben und Ausdruck; der Körper ist streng nach der Natur, mit großer Wahrheit, Vollendung und Sicherheit hingezeichnet, nur daß das Modell selbst zu wenig enthielt, was an Herkules erinnert. Man kann daher von diesem Bilde, wie von vielen andern Dürers sagen, daß er die Natur eigentlich abgeschrieben habe. Die Landschaft, in welcher Herkules steht, ist sehr reich; man sieht in eine weite, gebirgige, von einem See durchschnittene Ferne; im Mittelgrund stellt sich ein Schloß mit Brücken und Befestigungen dar; im Vordergrund sind Kräuter und Pflanzen mit großer Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt. Es sind deutliche Spuren vorhanden, daß das Bild ehemals größer war; denn es ist oben, wo noch die Krallen einer dritten Harpye sichtbar sind, über den Rand eingeschlagen und es würde auch die große Figur des Helden in den engen Raum nicht passen.

Dem großen Meister lassen wir seine Schüler folgen. Die beiden Gemälde;

14 und 15) Die heil. Maria mit dem Jesukind, auf dem Mond stehend und Anna, Christum auf dem Arme und neben ihr als kleines Mädchen Maria, wie sie dem Christuskinde eine Birne reicht, beide auf Goldgrund, sind zwar von einem unbekannten Meister, und ziemlich flüchtig behandelt, aber man kann den Einfluß der Dürerschen Schule nicht verkennen. Dagegen sind von Hans Kuhlmbach, dem Schüler Jakob Walchs und nachmaligem Gehülfen und wenn man will Schüler Dürers, unbezweifelt drei Stücke:

16, 17 und 18. Der englische Gruß, die Geburt Christi und die heil. Barbara. Sie gehören aber nicht zu seinen vorzüglichen, sondern zu den flüchtig behandelten, deren es mehrere geliefert hat, und sind mehr colorirte Zeichnungen, als Oelgemälde. Er hat die Umrisse in brauner Farbe mit dem Pinsel gezeichnet, dann ganz leicht mit Farbe lasirt, so daß sie immer noch sichtbar geblieben sind. Ihm zur Seite steht Hans Burgkmair, ein fleißigerer Künstler als der vorige. Von ihm ist vorhanden:

19) Eine Anbetung der Hirten von einer besondern Composition. Die Scene fällt mehr in einer Vorhalle als im Stalle vor, obgleich Ochs und Esel sich theilnehmend zum Kinde herabneigen, dadurch wird die Aussicht auf Bethlehem und die verlassenen Heerden der Hirten geöffnet. Das Kind liegt auf einem, über ein Bündel Heu gelegten weißen Tuch; die Mutter, in blauen Mantel gehüllt, kniet vor dem Kinde, das die Hirten andächtig beschauen, zur Seite steht im grauen Kleid mit rothem Mantel Joseph. Die Zeichnung und Verhältnisse der Figuren verdienen gut genannt zu werden; die beiden Köpfe der Hirten sind voll Ausdruck; Gutmüthigkeit leuchtet aus dem Antlitze Josephs. Das Kleinliche in den Falten der Gewänder fängt in den Bildern dieses Meisters an zu verschwinden und es erscheinen größere Massen. Doch ist, zumal in diesem Bilde, die Klarheit der Farbe nicht zu finden, wie in früheren Zeiten, auch ist sie geringer als man sie in den übrigen Bildern dieses Meisters in der Moritzkapelle antrift.

(Die Fortsetzung folgt.)

Architektur.

(Fortsetzung.)

3) Der Dom zu Magdeburg, gezeichnet und herausgegeben von Clemens, Reg. Baurath, Mellin, Reg. Bauinspektor und Rosenthal Reg. Bauconducteur. Magdeburg, in der Creuz'schen Buchhandlung. 1tes Heft mit 6 lithogr. Umrißtafeln. gr. Fol.

Zur Herausgabe dieses Werks hat die auf Befehl der königl. Preußischen Regierung seit dem Jahr 1826 begonnene Widerherstellung des Doms von Magdeburg Veranlassung gegeben, welche Gelegenheit bietet, alle Theile des Gebäudes genau vermessen und schwierige Bau-Construktionen ermitteln zu können, und es ist sehr lobenswerth, daß die mit der Restauration beauftragten Baumeister sich zugleich diesem Geschäft und der Bekanntmachung des Werks unterzogen haben.

„Der Bau dieses Doms, sagen die Herausgeber in der auf den Umschlag gedruckten Erklärung, „ist vom Erzbischof Albert II. im J. 1208 begonnen, nachdem der ältere, welcher vom Kaiser Otto I. erbaut worden, bei

Digitized by Google

einem großen Brande 1207 zerstört worden war. Der hohe Chor und die Kreuzarme mögen in der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts ziemlich vollendet seyn; die Mauern des Langhauses müssen ebenfalls bald nachher gestanden haben; die Ueberwölbung und Bedachung gehört aber dem 14ten Jahrhundert an, denn erst 1365 ist die Kirche vom Erzbischof Dietrich eingeweiht. Wie weit damals schon der Bau der Thürme gediehen war, wird sich vielleicht später entscheiden lassen; indeß weiß man aus alten Nachrichten, daß auch im Anfang des 15ten Jahrhunderts am Dome gebaut wurde, und wahrscheinlich bezeichnet die über dem Treppenhause des nördlichen Thurmes eingehauene Zahl 1520, das Jahr der Vollendung der Thürme." — Der Anfang des Baues fällt also in die Zeit, wo das System der altdeutschen Architektur noch nicht entwickelt war, und die Herausgeber haben deshalb auch in dieses erste Heft ausschließlich die Zeichnungen des Chors und der Nebenthürme aufgenommen, um den am ältern Theile angewandten Baustyl zuerst zu zeigen. Es fällt in die Augen, daß in der Anordnung desselben noch einigermaßen der sogenannte byzantinisch-deutsche, von den Herausgebern (wohl nach dem Beispiele der Engländer mit Unrecht) sächsisch, am richtigsten romanisch genannte, Styl herrscht, dabei aber schon überall Spitzbogen, obgleich sehr niedrige, angewendet sind. Die Tafeln enthalten 1. Den Grundriß des ganzen Gebäudes. 2. Grundriß der zweiten Etage vom Chor, und östlichen Ansicht des Chors. 3. Details der Kapelle um den Chor. 4. Details der zweiten Etage des Chors. 5. Details der obern Etage desselben. 6. Details der Nebenthürme. — Mit großer Raumersparung sind auf jeder Tafel sämmtliche Details zusammengedrängt, welche der Architekt von jedem irgend bedeutenden Theile wünschen kann, so daß es möglich wird, sich von den sonderbaren und merkwürdigen Einzelnheiten dieses, eine Uebergangsepoche bezeichnenden, Baues ein deutliches Bild zu entwerfen. Die Umrisse sind sehr rein und genau gezeichnet, und mit eben so großer Reinheit und Schärfe in der Herder'schen lithographischen Anstalt zu Freyburg lithographirt.

4) Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein. In lithographirten Abbildungen mit erläuterndem Texte. Von einem Vereine vaterländischer Kunstfreunde herausgegeben. Freyburg im Breisgau in der Herder'schen Kunst- und Buchhandlung. kl. Fol.

Von diesem Werke sind uns bis jetzt drei Hefte zu Gesicht gekommen, wovon das erste die Kirchen in Constanz, das zweite das Münster zu Freyburg, und das dritte das Münster zu Straßburg enthält. Die sämmtlichen Tafeln im ersten Heft 16, im zweiten 13, im dritten 11, sind nach Zeichnungen des Hrn. P. v. Bayer im Umriß größtentheils sehr rein und gut mit der Nadel lithographirt, und geben eine anschauliche Uebersicht der Monumente, ohne auf vollständige Darstellung aller Details Anspruch zu machen. Der erklärende Text (bei dem des zweiten und dritten Hefts hat sich Hr. Dr. Heinrich Schreiber als Verfasser genannt) enthält die Geschichte jedes Bauwerks mit Hinweisung auf die Tafeln. Wie zweckmäßig derselbe durch Genauigkeit der Angaben und Zusammenstellung der wichtigsten Dokumente und Denkmäler sey, hat schon eine frühere Anzeige des zweiten Hefts im Kunstblatt 1827 Nr. 54. anerkannt. Dem Text über den Straßburger Münster ist die eine Abbildung der verlorenen geglaubten Grabschrift Erwins von Steinbach beigegeben, in welcher er Magister Erwinus Gubernator fabricæ Ecclesiæ Argentinensis genannt wird. Auch ist ein Verzeichniß der merkwürdigern Künstler der Stadt Straßburg und des Elsasses, von A. W. Strobel angehängt.

5) Gebäude des Mittelalters zu Gelnhausen, in 24 malerischen Ansichten aufgenommen und radirt von Julius Eugen Ruhl, kurf. Hess. Landbaumeister (ohne Jahrzahl).

Ein eben so interessantes als elegant ausgestattetes Werk, eines von den wenigen deutschen Architekturwerken, die mit den zierlichen Arbeiten der Engländer in Vergleich treten können. Ausser dem schön erfundenen Titelblatt, das eine Ansicht der Stadt Gelnhausen einschließt, enthält es 2. eine zweite Ansicht der Stadt. 3, 4. Ansichten der Peterskirche. 5, 6. Thüren derselben. 7. Innere Ansicht derselben. 8, 9. Ansichten der Pfarrkirche. 10. Innere Ansicht derselben. 11 — 13. Thüren derselben. 14. Ansicht des Chors und Hochaltars. 15. Grabmal des Abts Conrad von Langenselbold. 16, 17. Das heilige Grab. 18—21. Pallast Friedrichs I. Barbarossa. 22. Gela-Capelle. 23. Lambertus-Brunnen. 24. Ein altes Gebäude am obern Marktplatz. Der Text, von dem Künstler selbst verfaßt, enthält eine ausführliche Beschreibung der abgebildeten Gegenstände und ist mit mehreren schönradirten Vignetten geziert.

(Der Beschluß folgt.)

Ehrenbezeigungen.

Hr. Professor Rauch in Berlin hat am 8. Juni d. J. von Sr. Maj. dem König von Bayern das Ritterkreuz des bayer. Civil-Verdienstordens erhalten.

Digitized by Google

N°. 59.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 26. Juli 1831.

Architektur.

(Beschluß.)

6) Sammlung von Denkmalen und Verzierungen der Baukunst in Rom, vom (aus dem) 15ten und 16ten Jahrhundert, gezeichnet, radirt und herausgegeben von G. Gutensohn und F. Thürmer, Architekten. Rom, bei P. N. de Romanis 1826. Frankfurt a. M. bei Carl Jügel. 3 Hefte, 18 Kupfert. Fol. — Auch unter dem Titel:

Collection des Monumens et Decorations d'Architecture de Rome du 16me Siecle, dess. gravés et publiée par G. G. et F. Th.

Die beiden Herausgeber haben sich bereits durch frühere Werke vortheilhaft bekannt gemacht, Hr. Gutensohn, (jetzt königl. Kreisbauinspektor in Brückenau) durch das mit Hrn. Knapp ausgeführte, für die Geschichte der christlichen Architektur so wichtige Werk über die römischen Basiliken; Hr. Thürmer (jetzt Professor an der Akademie der Künste in Dresden) durch seine schönen Ansichten der Denkmale von Athen. Beide, gleich geübt in treuer Darstellung architektonischer Gegenstände, wie in leichter und zweckmäßiger Behandlung der Radirnadel, ließen durch ihre Vereinigung für das obengenannte Werk etwas Ausgezeichnetes hoffen, und dasselbe rechtfertigt diese Erwartung. Ungeachtet die Jahrzahl 1826 auf dem Titel steht, ist das dritte Heft doch erst im vergangenen Jahre vollendet worden; so viel wir wissen, ist das Werk damit geschlossen. Dem dekorirenden Architekten werden hier die schönsten Vorbilder, hauptsächlich aus der Zeit der italienischen Kunst geboten, wo das Studium der antiken Ornamente an Denkmalen der Baukunst und Bildnerei und hauptsächlich an den Malereien der Titusbäder ein neues und frisches Leben in die Kunst der Decoration gebracht hatte. Was Rafael und seine Nachfolger im Vatican, und Giulio Romano in der Villa Madama, Villa Lante u. s. w. hierin geleistet, wird immer Vorbild eines edlen und von dem lebendigen Geiste der Natur durchdrungenen Geschmacks bleiben. Zwar hat man dieser Decorationsweise der römischen Schule häufig Ueberladung zum Vorwurf gemacht; dieß hindert jedoch nicht ihr Verdienst anzuerkennen, denn ihr Grundcharakter liegt nicht in dem Reichthum, den sie nur entfaltete, wo ihr die Mittel zu Gebote ständen, sondern in der schönen und lebendigen Anwendung antiker Formen auf die mannichfaltigsten Ideen und Naturerscheinungen. Die größte Folge von Blättern ist den Verzierungen der Villa Madama, dem Meisterwerk des Giulio Romano, der hier im Vereln mit Giovanni da Udine arbeitete, gewidmet. Sie enthält 1. Grundriß, Aufriß und Durchschnitt der Villa; 2. Längendurchschnitt der Halle; 3. Details der Verzierungen der Halle; 4. das mittlere Gewölbe derselben; 5, 6. die beiden Kreuzgewölbe; 7. Muschel- und Musaikverzierungen des Grottengewölbes. — Die Herausgabe der Ornamente dieser Villa ist um so verdienstlicher als die Gebäude und Kunstwerke derselben, seit längerer Zeit unverantwortlich vernachlässigt worden und zum Theil nicht mehr vom Untergange zu retten sind. Fünf andere Tafeln zeigen die von Bramante begonnenen, von Rafael beendigten Loggien des Vatikans. Auf der einen erhält man vermittelst Aufriß, Grundriß und Durchschnitt, eine anschauliche Uebersicht der drei Stockwerke, deren zweites durch die unsterblichen Arbeiten der rafaelischen Schule berühmt ist, und wovon die Herausgeber, da es so oft bekannt gemacht ist, hier keine weitere Details aufgenommen haben. Von dem untern Stockwerk, welches Giovanni da Udine verzierte, ist hier eine innere Ansicht und der Durchschnitt eines Theils gegeben; von dem dritten, an welchem zwar Spätere, wie Roncalli, Pomarancio, Tempesta, Arpino gearbeitet, das aber dennoch viel Schönes enthält, finden wir eine innere Ansicht mit dem herrlichen Ueberblick eines Theils von Rom, und Details von dem Fußboden. Zwei andere Blätter zeigen: die Gewölbeverzierung der Treppenhalle im Pallast Altieri, und die Gewölbeverzierung der Halle im Pallast von Montalto. Die letzten vier Blätter enthalten Grabmäler und

Digitized by Google

einen Altar und der Kirche und dem Kloster S. Maria del Popolo, sämmtlich aus der letzten Hälfte des 14ten und dem Anfange des 15ten Jahrhunderts. Die Angabe des Inhalts überhebt uns der Bemerkung, daß die Herausgeber keine historische oder topographische Vollständigkeit beabsichtigt haben; das Werk ist eher als eine Sammlung trefflicher Studien nach ausgezeichneten Werken zu betrachten. Zu bedauern ist jedoch, daß nicht wenigstens einige Blätter colorirt, und daß dem Werke keine Erklärungen beigefügt worden sind, da Vielen eine kurze Aufklärung über die Meister und Gegenstände willkommen gewesen seyn würde.

7) Dr. Georg Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst, XX und XXIstes Heft enthaltend den Münster zu Freyburg im Breisgau, 2te und 3te Lieferung. Darmstadt, Leske.

Die erste Lieferung dieses Werks haben wir bereits früher mit verdientem Lobe angezeigt, diese beiden Hefte enthalten den Grundriß der beiden untern Stockwerke der Kirche, den Querdurchschnitt, Grundriß des untern Stocks des Thurms, innere perspektivische Ansicht der Vorhalle (sehr schön und leicht, nur in einigen Theilen etwas zu hell, radirt von Rauch), Details der Säulen, den Grundriß des zweiten und dritten Stocks, einzelne Theile, besonders Kapitelle, die nördliche und südliche Thüre und die innere Ansicht, letztere ebenfalls sehr zart und mit vieler Kraft und Haltung radirt von Grünewald). Einige Umrisse des dritten Hefts sind auf sehr rauhem Papier abgedruckt und lassen daher die Zartheit der Linien vermissen, die sonst durchgängig in den Conturen dieses Werks herrscht.

8) Plans, Elevations, Sections and Details of King Henry the Seventh's Chapel at Westminster, with the history of its foundation and an authentic account of its restoration, by L. N. Cottingham, Architect. Vol. 1. London, Priestley and Weale, 1822. Vol. 2. 1829. gr. Fol.

Dieß kostbare Werk ist zwar mit architektonischer Ausführlichkeit angelegt, indem es alle wesentliche Theile des, für die Kenntniß des verdorbenen altdeutschen Styls in England wichtigen Bauwerks behandelt, entspricht aber in der Ausführung keineswegs der Zierlichkeit, die wir an den zahlreichen englischen Kupferwerken ähnlichen Inhalts gewohnt sind. Die Zeichnungen sind sämmtlich mit der Feder oder dem Pinsel auf Stein gemacht, und besonders in den schattirten Ornamenten, sehr roh und geschmacklos ausgeführt, so daß das einzige Verdienst dieses überladenen Styls, die schöne Vollendung im Einzelnen, hier fast gänzlich verloren geht. Im zweiten Theile sind die Abbildungen zwar etwas besser gelungen, als im ersten, doch entsprechen sie auch hier noch nicht den billigen Forderungen. Der Text des ersten Theils verbreitet sich sehr weitläufig über die Restauration des Gebäudes, der des zweiten enthält einen Abschnitt über die sogenannte gothische Architektur im Allgemeinen.

9) Alterthümer von Athen und mehrern andern Theilen Griechenlands, als Supplement des Stuart-Revettschen Werkes. 2te und 3te Lieferung. (Der Denkmäler der Baukunst und Bildnerei ꝛc. 46 und 47stes Heft.) Leipzig und Darmstadt, C. W. Leske.

Fortsetzung der im Kunstblatt 1830 Nr. 103 angezeigten Supplemente zu Stuart, deren Nachbildung Hr. Leske in derselben Art, wie die der Alterthümer von Athen, Attika und Jonien, besorgen läßt. Das zweite Heft enthält: 1. Eingang. 2. Grundriß. 3. Durchschnitt. 4. Details des unterirdischen Gemaches zu Mycenä, gewöhnlich Schatzhaus des Atreus genannt. Auf dem zweiten Blatt ist die Zeichnung eines ähnlich construirten Wasserbehälters zu Tusculum bei Rom hinzugefügt. Die seltsamen Verzierungen der Säulen und Säulenfüße auf dem vierten Blatt sind zum Theil auch von Gell und Dodwell mitgetheilt, von Hirt aber als Werke der ersten christlichen Zeit angesehen worden. Der Zeichner hat sie benutzt, um auf dem fünften Blatt eine Restauration des Eingangs zu liefern, die freilich wohl etwas zu zierlich erscheinen möchte. Blatt 6. 7. Grundriß und einzelne Theile des Theaters im Haine des Aesculap bei Epidaurus. 8 Grundriß und einzelne Theile des Theaters zu Dramyssus in Albanien. 9, 10. Grundriß und einzelne Theile des Theaters zu Syrakus. 11. Marmorne Grabsäule (odere Verzierung derselben) im Besitz des Hrn. Gropius zu Athen. 12. Vorstecker (Stirnziegel) aus Terracotta in Athen und marmorne Bruchstücke von Delphi. — In der dritten Lieferung finden sich: 1. Pilasterkapitelle von Stratonice und Halikarnaß. 2. Bruchstücke von Halikarnaß, Teos und dem Apollotempel bei Milet. 3. Grabmäler zu Caryatisi. 4—8. Grundriß, Aufriß, Durchschnitt und einzelne Theile des im J. 1823 von Hrn. Worsley entdeckten Tempels von Cardachio auf Corfu, von welchem das Kunstblatt 1823 Nr. 63 die erste Nachricht in einem Briefe des Hrn. v. Bröndsted mitgetheilt hat. Die aus einem Briefe des Grafen Lunzi dort gegebene Beschreibung stimmt mit der Zeichnung überein. 9. Grundriß der Felderdecke im Tempel des Theseus zu Athen. 10. Einzelne Theile des Kapitells

Digitized by Google

am Opisthodomus des Theseustempels. 11. Dorisches Gebälk zu Athen. 12. Die Ausschweifung verschiedener Säulen. — Die Umrisse in beiden Heften stehen denen der frühern Lieferungen in Hinsicht der reinen und richtigen Ausführung völlig gleich. S.

Zuwachs von altdeutschen Gemälden in der Königl. Gallerie auf der Burg zu Nürnberg.

(Fortsetzung.)

Von Hans Schäufelin weist diese Sammlung drei Bilder auf:

20) Dem heil. Onuphrius erscheint ein Engel und bringt ihm Brod. Der heil. Einsiedler ist ganz wild, wie mit einem Felle überwachsen, so daß es dem Beschauer ergeht, wie einst dem frommen Wanderer Paphnutius, der nicht recht zu unterscheiden wußte, ob er einen Menschen oder ein Gespenst sehe. Im Hintergrunde neben einer Kapelle stehen einige Figuren, worunter ein Tükke ein Kind in ein angeschürtes Feuer zu werfen scheint. Die Ausführung dieses Gemäldes ist unbedeutend; es ist mehr als Skizze zu betrachten, in der Art, wie die Künstler der ältern Zeit ihre Skizzen zu machen gewohnt waren; das Colorit ist sehr einfach; leichte dünne Behandlungsweise; scharfe, bestimmte Conturen.

21) Die Belagerung von Bethulien; ein ausserordentlich reiches, wunderlich componirtes Bild voll Anachronismen. Es ist der erste Entwurf zu dem großen Bilde des Meisters, welches sich in Nördlingen auf dem Rathhause befindet. Im Hintergrund die Stadt im Belagerungsstande; Schanzkörbe und Pallisaden; an Kanonen kein Mangel; im Vordergrund ein Theil des Lagers mit mehreren Kriegsknechten und völlig gewaffneten altdeutschen Rittern. In der Mitte des Vordergrundes erblickt man das Zelt des Holofernes; er sizt vor demselben und empfängt die eben von der linken Seite herbeigeführte Judith. Auf der rechten Seite steht ein zweites Zelt, aus welchem eben die Judith tritt, um den abgeschlagenen Kopf ihrer Magd zu übergeben; durch das geöffnete Zelt sieht man auf einem Lager den enthaupteten Leichnam. Die Phantasie des Künstlers in der Mannichfaltigkeit der Stellungen und Bewegungen, in der Darstellung des Lebens und Treibens im Lager, hat sich sehr trefflich und erfindungsreich bewiesen; das Colorit dagegen ist dunkel und trübe und die Zeichnung schon manierirt.

22) Die Ausstellung Christi, ein colossales Bild a tempera gemalt. Christus wird auf einen Balkon des Pallastes von Pilatus herausgeführt und ist von ziemlich vielen Männern, zum Theil, was gegen die Geschichte verstößt, auch von Juden und Priestern umgeben. Im Vordergrund befinden sich drei mit Sinn und Geschmack geordnete Gruppen, unter dem Balkon theils jüdisches Volk, theils römische Soldaten, welche auf mancherlei Weise Spott und Schadenfreude zu erkennen geben; eben so zur Linken; zur Rechten dagegen bilden Johannes und die Freundinnen Jesu einen schönen Gegensatz durch ihre schmerzvolle Theilnahme. Zu beiden Seiten ziehen sich Häuser hin, deren Fenster mit Zuschauern besezt sind; im Hintergrund zeigt sich eine Landschaft. Manche Köpfe sind großartig und würdig gehalten, andere dagegen streifen an die Karikatur an. Die Bewegung der Figuren ist natürlich, die Verhältnisse sind bei den meisten ohne bedeutende Fehler; nur die Hauptfigur ist am wenigsten gelungen. Die Drapirung verdient Lob, die Falten der Gewänder sind mit viel Geschmack und guter Wahl gelegt. Die Farben haben sich nach einem so langen Zeitraum (das Gemälde trägt die Jahrszahl 1517) noch ziemlich gut erhalten und man sieht deutlich, daß das Bild in seiner ersten Zeit eine sehr gute Wirkung hervorbringen mußte. Unten ist es übrigens nicht mehr ganz, sondern sichtbar abgeschnitten.

Ihm folge H. Aldegraf (Aldegrever), von welchem ein Bild vorhanden:

23) Die drei Männer im feurigen Ofen. Die Hauptscene geht im Hintergrund vor; eine große Menge neugieriges Volkes steht um das Feuer her. Im Vordergrund befindet sich Nebucadnezar und scheint einem um Gnade flehenden, wahrscheinlich dem Daniel, seine Bitte zu verweigern. Der Einfluß der italiänischen Schule ist in diesem Gemälde schon sehr fühlbar. Die Zeichnung ist geandioset, der Schatten weit kräftiger, alles mehr gerundet. Dagegen fehlt die Heiterkeit im Colorit und die Sorgfalt in der Ausführung, die bei guten Gemälden der altdeutschen Schule so sehr anspricht.

Ein Meister, der die Eigenthümlichkeit und das Charakteristische dieser Schule fester gehalten hat, ist Albrecht Altdorfer, von dem sich ein kleines Bild hier befindet:

24) Die Kreuzigung Christi. Der Künstler hat dem Augenblick gewählt, wo der Kriegsknecht den Schächern die Beine zerschlagen hat und auf einer Leiter zum Kreuze Jesu heraufsteigt, um zu untersuchen ob der Heer wirklich todt sey. Unter dem Kreuz befinden sich einige Kriegsknechte, seitwärts im Hintergrund streiten sich andere um die Kleider der Gekreuzigten. Im Vordergrund liegt Maria ohnmächtig in den Armen einer Freundin, unterstüzt von Johannes; mehrere Frauen stehen umher. Die Gruppen sind sehr klar und gut vertheilt, die Farben sehr verständig gewählt; die Auseinandersetzung, theils auch die Luftperspective ist sehr gut, der Fleiß, der sich auf alles, auch auf das Beiwerk erstreckt, ganz außerordentlich, ohne in das Aengstliche

Digitized by Google

ausgeartet zu seyn, die Erhaltung ganz vorzüglich, so daß dieses Bild mit zu den besten gehört.

(Der Beschluß folgt.)

Straßburg im Juni.

Unter den mancherlei Festen, womit Straßburg die Ankunft des Königs, während seines Aufenthalts daselbst feierte, nahm die Kunst- und Industrieausstellung, in dem geschmackvollen Hörsale der hiesigen Akademie, eine interessante Stelle ein.

Nachdem der König durch seinen Besuch, und durch eine schmeichelhafte Würdigung die ausgestellten Gegenstände beehrt hatte, ward der Zutritt dem hinzuströmenden Publikum noch einige Tage gestattet. — Die Kunstkenner konnten sich vor allem an den Werken von Ohmacht, Helmsdorf, Kierstein und Guérin erfreuen. Von ersterem eine Hebe in Carrarischem Marmor, ausgestattet mit allen Grazien, die der tüchtige Künstler, so zart und so wahr, aufzufassen und wiederzugeben wußte. Schade nur, daß die Kürze der Zeit nicht erlaubte, mehrere seiner Werke, vorzüglich aber seiner Basreliefs und Büsten herbeizuschaffen. Von Helmsdorf mehrere Landschaften; eine Ansicht nach der Natur von Rom und seiner Campagna, zum Vordergrunde die Terrasse des Klosters St. Onofrio mit der Tasso's-Eiche, *) ein Bild, das zu den gelungensten Werken dieses Meisters gehört, ausgezeichnet durch seine meisterhafte Auseinandersetzung der Räume und Heranführung des Vordergrundes, durch gewissenhafte Ausführung im Einzelnen und großartige Haltung im Ganzen, durch Klarheit und Wärme des Colorits. Dessen Seitenstück, eine malerische wilde Gebirgsgegend, zwischen Rom und Neapel, mit einer ausgedehnten Ferne, ebenfalls nach der Natur; großartige Linien; Landschaft und Figuren stehn in schönem Einklang und geben dem Gemüth Nahrung und Haltung durch Beimischung einer sinnigen Handlung. Ferner ein Seestück an den Küsten Siciliens gemalt (diese zwei letzteren im Besitz eines Straßburgers), und endlich zwei höchst malerisch gewählte Ansichten von Badens Umgegend (Aquarell), die durch ihren warmen Ton geeignet sind den Ruf des Künstlers in diesem Fache zu bestätigen (für Petersburg bestimmt). Von Kierstein, der die Kunst, Verzierungen und Figuren en relief auf Silber und Gold vorzustellen, zur Vollendung gebracht hat, prangte in der Mitte des Saals eine zwei Schuh hohe Vase, auf deren hellpolirtem Goldgrunde der Triumphzug Alexanders (nach Thorwaldsens Basrelief) in getriebener Arbeit angebracht ward, der mit den reichen Gold- und Silberarabesken auf Fuß und Deckel in geschmackvollem Verhältniß stand. Mehrere eingefaßte Jagd- und Schlachtscenen in Basreliefs vollendeten den Cyclus dieser reichen Kunstwerke. Vom Porträtmaler Guérin war ein kleines Genrestück da, aus der vaterländischen Geschichte genommen: Guttenberg entdeckt in Straßburg die Buchdruckerei und zeigt in seiner Werkstatt einem seiner Gönner freudig die ersten Resultate dieser wichtigen Entdeckung. Ein zweites Gemälde stellt einen Zug aus der römischen Geschichte vor; zu bedauern war nur, daß das Local diesem zehn Fuß hohen Bilde nicht vortheilhaft war. Gebrüche es nicht an Raum, so wäre noch mehrerer Industrieladen zu erwähnen, welche nicht minder interessant sind; doch unmöglich wäre es die mechanischen Fabrikate von HH. Nelle und Schwilgué; die kostbar verzierten Klingen und Harnische aus der Waffen-Manufaktur von Mutzig ganz zu übergehen, und schließlich nicht Straßburg glücklich zu preisen, in seinem Schooße einen so schönen Verein der Künste, Wissenschaften und Industrie zu besitzen.

*) Zum Versenden nach Deutschland bereit, aber nicht mit dem Bilde nämlichen Gegenstandes zu verwechseln, das Hr. von Humboldt von Helmsdorf besitzt; dieses ist von jenem an Betrachtung und Composition des Vordergrundes ganz verschieden.

Anfrage.

Das Münzenkabinet der Universität in München hat neuerlichst von Hrn. Appellationsgerichts Direktor von Mussinan eine Medaille zum Geschenk erhalten, über welche alle hier vorhandenen Hülfsmittel und zu Rathe gezogenen Münzenkenner keine genügende Aufklärung zu geben im Stande sind.

Die Medaille ist von Bronze und hat drei Zoll im Durchmesser. Die Vorderseite enthält das Porträt der Livia. ab. Auria. Karapha. S. R. J. et. Amphisiensium Princ. unter dessen rechtem Arme die Buchstaben B. P. F. stehen. Unter dem Porträt liest man: Kapta IV. kal. Feb. CIↃIↃCCLXXVIIII. An. N. XXXIII. Die Kehrseite hat in der Mitte eine sitzende Matrone, die mit der Rechten unter Dürftige Almosen spendet, im Schooße einen Knaben hält, der ein Herz trägt. Zur Linken der Matrone steht der personifizirte Glaube, der mit der Rechten nach Oben zeigt und die Linke auf die Schultern der Matrone legt. Oben rechts ein fliegender Adler, drei Sterne und das Auge Gottes. Links: Dilexit. Unten Links: B. P. F. und in der Mitte: Conjugalis Monumentum amoris.

Wer über diese L. ab Auria Karapha (Doria Carraffa) etwas Näheres anzugeben weiß, ist freundlich ersucht, in diesem Blatte selbes gefälligst mitzutheilen.

Digitized by Google

N°. 60.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 28. Juli 1831.

Varianten
zu Plinius Kunstgeschichte aus der florentinischen Handschrift,
mitgetheilt von F. Osann.

Es ist schon oft der Wunsch, es möchte doch derjenige Theil in der Historia naturalis des Plinius, welcher die alte Kunst betrifft, eine für Archäologie vorzugsweise berechnete Bearbeitung finden, vornämlich seit Heyne laut ausgesprochen, öfterer vielleicht noch im Stillen von allen denjenigen, welche es mit der Kenntniß und Förderung der alten Kunstgeschichte ernstlich meinen, gehegt worden. Was dafür, wenigstens Versuchsweise, geschehen, namentlich durch Wüstemanns Abdruck (Gotha 1821), konnte nicht befriedigend genannt werden und mußte nur um so mehr das Bedürfniß nach einer genügenderen Bearbeitung fühlbar machen. Früher war ich selbst mit dem Plan umgegangen, mich dieser Arbeit nach Kräften zu unterziehen, gab ihn aber aus Gründen, die nicht hieher gehören, auf. Um so erfreulicher ist nun die eröffnete Aussicht, daß ein kenntnißreicher Archäolog, mit sprachlichen und antiquarischen Kenntnissen gleich gut ausgerüstet, diese Arbeit, wie es scheint, in ihrer ganzen Ausdehnung unternehmen werde und zum Theil schon vorbereitet habe. Niemand wird in Abrede stellen, daß bei einer solchen Unternehmung das erste Erforderniß einer gründlichen und eindringlichen Bearbeitung ein kritisch-berichtigter Text seyn müsse, zu dessen Herstellung bei der großen Verdorbenheit desselben alle nur immer bekannten und zugänglichen diplomatischen Hülfsmittel gebraucht werden müssen, und es wird hier keine Spende, so klein sie auch immer seyn möge, verachtet werden dürfen. In dieser Ueberzeugung habe ich geglaubt, eine von mir an Ort und Stelle angefertigte Vergleichung eines hieher gehörigen Theils des Plinius aus der mit Recht berühmten florentiner Handschrift nicht länger zurückhalten zu dürfen, und theile demnach mit was ich habe. Ueberhaupt würde es an der Zeit seyn, alles was nur irgend jemand Brauchbares für den Plinius gearbeitet zu haben glaubt, oder sonst an Subsidien dazu besizt, gerade jezt ohne Verzug, vielleicht auf ähnlichem Wege, zur allgemeinen Kenntniß zu bringen, falls nämlich der von Böttiger zuerst in Dresden in Anregung gebrachte, dann neulich wiederum in München in der Versammlung der Deutschen Naturforscher von Neuem zur Sprache gebrachte und von Thiersch mit seiner versprochenen Beihülfe unterstüzte Plan, durch gemeinschaftliches Zusammentreten der ausgezeichnetsten deutschen Gelehrten eine Herausgabe des ganzen Plinius zu veranstalten, wirklich ernstlich festgehalten und dereinst zur Ausführung gebracht werden sollte.*) So wie diese Unternehmung wirklich in ihrer Art groß zu nennen ist, und, wie es uns bedünkt, einen Beweis von der Höhe geistiger Thätigkeit und Wissenschaftlichkeit in unserm Zeitalter abgibt: so ist es aber auch eines jeden Deutschen Pflicht, zur Ausführung dieses deutscher Ehre würdigen Plans nach Kräften beizusteuern, auf daß endlich der den deutschen Gelehrten nur schon zu oft und leider mit Recht gemachte Vorwurf, für gemeinsame Förderung der Wissenschaft keinen Sinn zu haben, durch die That widerlegt werde.

Was hier mitgetheilt wird, enthält nur die Vergleichung einiger Bruchstücke aus dem 35. Buche, allein so gering auch diese Mittheilung immer seyn mag, so wird sie doch, wie ich hoffe, den unschätzbaren Werth der bis jezt noch beinahe unbenuzten florentiner Handschrift, die eine der ersten Stellen unter den diplomatischen Subsidien zum Plinius einnehmen wird, ins Licht

*) Vgl. Blätter für litt. Unterhaltung 1827. Nr. 274.†)

†) Auf Thierschs Antrag wurde mit Unterstützung der königl. bairischen Regierung ein kenntnißreicher junger Philologe Hr. Ludwig v. Jan im J. 18$\frac{29}{30}$ nach Italien und Frankreich geschickt, um die dort vorhandenen Codices des Plinius zu vergleichen; das Resultat seiner Arbeiten ist von ihm bereits an den Verein der Naturforscher abgegeben, und er selbst hat eine Reihe von Bemerkungen darüber in seiner Inauguralabhandlung: Observationes aliquot criticae in C. Plinii Secundi Naturalis Historiae Libros, Monach. 1830. niedergelegt; diese betreffen jedoch keine Gegenstände der Kunst und sind überhaupt bloß eine Nachlese zu dem größern Vorrath, den er bereits Hrn. Dr. Sillig übergeben hatte.

A. d. H.

Digitized by Google

zu stellen im Stande seyn. Bekanntlich befindet sich die Handschrift in der Riccardischen Bibliothek zu Florenz und ist eine Membrane im größten Folio, am Anfang in der Mitte und am Ende etwas verstümmelt. In dem Catalog der Riccardischen Bibliothek wird darüber bemerkt: „Codex hic scriptus est anno DCCCLIII, ut in codice manu contemporanea adnotatum est, et librarii fuere Gulielmus subdiaconus et Elias subdiaconus.“ Am Ende finden sich auch von derselben Hand, wenn unsere Erinnerung nicht trügt, geschrieben die Briefe des jüngern Plinius. Uebrigens auf den ersten Blick wird die Betrachtung der Varianten dieser Handschrift leicht auf die Meinung führen, der Werth derselben sey sehr gering anzuschlagen, indem die Schrift voller Schreibfehler ist und ganz unlateinische Elemente enthält. Letzteres ist wirklich der Fall: scheint sich aber überhaupt in dieser ältern Zeit häufiger zu finden, wie z. B. an dem trefflichen florentiner Codex des Quintilian. Allein bald wird man zur Ueberzeugung gelangen, daß die Handschrift dadurch nur um so werthvoller sey, weil sie einen gewissenhaft treuen Abschreiber voraussetzt, der was er nicht verstand, wenigstens nicht selbst zu verbessern übernahm, sondern getreulich das ihm vorliegende Exemplar wieder zu geben, zu vielleicht nachzumalen bemüht war. Hierbei mußten aber, eben weil der Schreiber oft den Text nicht verstand, Fehler und Mißgriffe entstehen, indem Buchstaben falsch gesehen und darum falsch aufgeschrieben, oder Worte, die für sich genommen werden sollten, nun zusammengenommen, oder auch ein Wort in mehrere getrennt wurde. An dieser Art von Versehen ist die Handschrift reich: es sind aber Fehler, die von einem der Paläographie dieser Zeiten Kundigen leicht verstanden werden. Wer aber künftig einmal diese Handschrift vergleichen wird, covire getreu und verzeichne alle Fehler, in welchen der Kundige nur zu oft eine treffliche, bis jetzt verborgen gebliebene Lesart entdecken wird. Einige Resultate dieser Untersuchung finden sich in den beiläufigen Noten angemerkt, welche die hier gebotene Vergleichung begleiten.

(Die Fortsetzung folgt.)

Zuwachs von altdeutschen Gemälden in der Königl. Gallerie auf der Burg zu Nürnberg.

(Beschluß.)

Zu Dürers Schule gehören ferner noch:

25) Eine Landschaft ohne lebende Figuren von Hirsvogel; etwas Seltenes in einer altdeutschen Sammlung. An einem Waldsaum öffnet sich die Aussicht auf eine weite Gegend mit einer Stadt; der Horizont ist von blauen Bergen begrenzt. Die freie und doch sehr fleißige Behandlungsweise, der gute Localton und eine sehr wahre Beleuchtung verdienen alles Lob. — An diese Landschaft schließt sich das letzte Bild aus Dürers Schule an, das zwar keinem bekannten Schüler Dürers zugeschrieben werden kann, da es doch im Ganzen wieder zu viel abweicht, aber in der Composition sehr an den großen Meister erinnert und zwar an seine Grableaung, welche wir im königl. Bildersaal in der Moritzkapelle finden, es ist:

26) Die Grablegung Christi. Der Leichnam liegt auf einem Leintuch und wird von Nikodemus gehalten. Auf der andern Seite steht Joseph von Arimathia mit dem Gefäß zum Einbalsamiren. Eine von den Frauen hat die rechte Hand des Heilandes gefaßt; die andern stehen hinter dem Johannes, trauernd und wehklagend. Die Composition ist das beste, wiewohl nicht ganz Original; die Ausführung, sowohl in der Zeichnung als in der Malerei, ist gering.

Außer den bis jetzt genannten sind noch zwei Stücke vorhanden, welche derjenigen Schule angehören, die man die baierische nennt, welche sich jedoch nicht auszeichnet und wenigstens bei diesen Bildern einen ziemlich abweichenden Styl aufweist: rundere, vollere Gesichter, volle Wangen, viereckige Gestalten, eine derbere Natur.

27) Die vierzehn Nothhelfer. Sie stehen alle einzeln nebeneinander in zwei Reihen, einer obern und einer untern. Die Figuren in der obern sind nur bis an die Brust sichtbar.

28) Ein Rosenkranz, in dessen Mitte Christus am Kreuze. Um ihn herum sind mehrere Heilige, Apostel, Kirchenväter und Märtyrer. Unten ist das jüngste Gericht dargestellt. Die Zeichnung ist noch roher, als bei dem vorigen und die Ausführung noch mehr vernachläßiget.

29) Von dem Ulmer Maler Matth.*) Schaffner ist noch vorhanden ein männliches Brustbild mit beiden Händen. Ob es gleich sehr verdorben ist; so ist doch noch so viel sichtbar, daß es kein unbedeutendes Bild war. Das Colorit trägt Spuren von sehr großer Wahrheit in der Carnation, die Zeichnung ist fest und bestimmt. Besonders die Augen sind noch gut erhalten.

30) Das letzte Bild ist eigentlich kein altdeutsches, sondern hat nur besondere Beziehung auf Nürnberg und manches von Dürer Entlehnte. Unten liegt M. Pirkheimer auf einem Sarkophag, über ihm ist die Auferstehung Jesu gemalt. Neben dem offenen Grabe (mit Dürers Monogramm und der Jahrzahl 1505) stehen und liegen viele Gewappnete, theils verwundet, theils niedergestürzt, theils schlafend. Jesus steigt nicht aus dem Grabe auf, sondern schwebt, von einer Glorie von Engeln und Erzengeln umgeben, zum Himmel empor. Einige von den schlafenden Wächtern und zwei von den Erzengeln sind aus Dürers Holzschnitten und Kupfer-

*) Martin?

A. d. H.

Digitized by Google

stichen entlehnt, außerdem hat das Bild nichts, was von Dürer seyn könnte, sondern trägt deutliche Spuren seiner Abstammung aus dem 17ten Jahrhundert. Christus ist so behandelt, daß man ihn aus der Schule von Rottenhammer vermuthen könnte. Die Harnische der Kriegsknechte sind steifig und nichtlich gezeichnet und gemalt.

Wir hoffen, daß unsere Leser aus dieser kurzen Beschreibung die Ueberzeugung schöpfen werden, daß die königl. Gallerie auf der Burg durch diesen neuen Zuwachs einen bedeutenden Schatz gewonnen habe und zweifeln nicht, es werde jeder gebildete Nürnberger die königl. Hand segnen, die diesen Schatz einer der ausgezeichnetsten Städte Baierns gegönnt hat.

Paris.

Herr Tradelle, ein Mitglied der freien Gesellschaft der schönen Künste, hat dieser den Plan eines Vereins zur gegenseitigen Unterstützung unter den Künstlern, und einer Wohlthätigkeitskasse für ihre Wittwen und Waisen vorgelegt.

Bei einem längern Aufenthalte in England war er nämlich von den mannichfachen Vortheilen überzeugt worden, welche eine ähnliche Einrichtung daselbst den Künstlern gebracht hat. Die freie Gesellschaft der schönen Künste ernannte auch sogleich eine Commission, den ihr vorgelegten Plan in allen seinen Details zu prüfen und ihr darüber Bericht zu erstatten. Ein Mitglied dieser Commission, Hr. Jacob, hat der Gesellschaft einen den Gegenstand so empfehlenden Bericht erstattet, daß er die Aufmerksamkeit der Künstler und der Beschützer der schönen Künste unfehlbar auf sich ziehen wird.

Wir lassen die wichtigsten Punkte des Vorschlags folgen. Der Verein soll nämlich aus zwei Abtheilungen bestehen, von denen die erstere unter dem Namen: „Kasse zur gegenseitigen Unterstützung der Künstler“, sich einerseits die Unterstützung der Gesellschaftsmitglieder im Falle einer Krankheit, andererseits eine lebenslängliche Pensionirung derselben bei gänzlicher Invalidität zur Aufgabe macht. Die andere Abtheilung bildet unter dem Namen „Wohlthätigkeitskasse“ einen Fond, der zu lebenslänglichen Pensionen für die Wittwen und Waisen der theilnehmenden Künstler bestimmt seyn soll.

Beide Abtheilungen, welche man als zwei in Gemeinschaft stehende Vereine betrachten muß, haben verschiedene Quellen für ihre Fonds; sie werden getrennt verwaltet, sind aber in ihren Interessen unzertrennlich und nehmen immer von ihrem Zustande gegenseitig Notiz.

In Betreff der ersteren Abtheilung, oder der Kasse für gegenseitige Unterstützung der Künstler gelten folgende Grundsätze:

1) Die Vereinsmitglieder sind Künstler: Maler Bildhauer, Architekten, Kupferstecher u. s. f.

2) Man kann in den Verein nicht unter dem Alter von ein und zwanzig, und nicht über dem Alter von fünf und fünfzig Jahren aufgenommen werden.

3) Das Verhältniß der zu leistenden Beiträge richtet sich nach dem Lebensalter, so daß das jüngere Mitglied um so viel weniger gibt, als man auf seine längern Zuschüsse rechnen kann, das bejahrtere um so viel mehr, je näher es der ihm zu verabreichenden Unterstützung steht.

4) Der Fond bildet und erhält sich vorzugsweise von den jährlichen Subscriptionen der Mitglieder, welche die subscribirten Summen halbjährig an die Kasse zu entrichten haben.

Der Verein bestimmt den jährlichen Beitrag eines jeden Mitgliedes nach Verhältniß seines Alters; er entscheidet über das Recht des Eintritts in die Gesellschaft; bestreitet die Verwaltungskosten, sorgt für die jährliche Hinauszahlung an die Wohlthätigkeitskasse, und für die Handreichung zu den Bestattungskosten gestorbener Mitglieder.

Die übrigen Bedingungen, welche die Mitglieder des Vereins erfüllen müssen, sind folgende:

1) Das Recht ein Mitglied des Vereins zu seyn, kann nur von dem Augenblick an geltend gemacht werden, in dem man den ersten Schritt gethan hat, sich in dieselbe aufnehmen zu lassen. Wenn die Zulassung nicht Statt findet, so wird die bereits erlegte Eintrittssumme von fünf und zwanzig Franks wieder zurückgegeben; im entgegengesetzten Falle wird sie an die Kasse angewiesen.

2) Jedes Mitglied zahlt jährlich sieben Franks zur Besoldung des Secretärs, welcher überhaupt der einzige Besoldete unter den beim Verein Angestellten ist und die Rechte der Mitglieder nicht theilt. Ein Theil dieser Summe wird auch auf die Bestreitung der Kosten des Büreaux verwandt.

3) Sechs Franks sind jährlich von jedem Mitgliede an die Wohlthätigkeitskasse zu bezahlen, um zum Wachsthum ihres Fonds beizutragen, welcher das gemeinschaftliche Band der beiden Vereine werden soll.

4) Sechs Franks endlich sind von jedem Theilnehmer bei eintretendem Todesfall eines ihrer Mitglieder an den Verein zu entrichten.

Dazu kommt nun noch die fre und jährliche Beisteuer, deren Betrag nach dem Lebensalter ausgeschlagen wird.

Die Vortheile, welche der Verein bietet, sind:

1) Im Falle ein Mitglied erkrankt oder durch einen andern Umstand genöthigt wird, seine Arbeit auszusetzen, läßt ihm die Gesellschaft durch ihren Präsidenten und zwar auf eine einfache Anzeige des Kranken während der

Digitized by Google

ganzen Dauer des Bedürfnisses monatlich den Betrag von 150 Franks zufließen.

2) Im Falle gänzlicher Invalidität erhält ein Vereinsmitglied die lebenslängliche Pension von jährlichen 1000 Franks.

3) Bei eintretendem Todesfalle eines Mitgliedes läßt der Verein der Wittwe oder den Waisen ein für allemal 1000 Franks ausbezahlen. Die lebenslängliche Pension, auf welche sie Anspruch haben, wird von der Wohlthätigkeitskasse ausbezahlt.

4) Die genannte Summe von 1000 Franks kann, bei Ermangelung direkter Erben, an eine fremde Person angewiesen werden, welche Schenknehmer des Verstorbenen wird.

Bei der Wohlthätigkeitskasse gelten folgende Grundsätze:

1) Da sie durch die Kunstfreunde gebildet wird, so machen die Beiträge dieser die Hauptmasse des Fonds der Kasse aus.

2) Das Vermögen derselben wächst durch die jährliche Subscription von sechs Franks, welche von jedem Mitgliede der andern Abtheilung, d. h. des Vereins für gegenseitige Unterstützung der Künstler zu bezahlen sind.

3) Die Pension der Wittwen und Waisen richtet sich nach dem Stande des Fonds der Kasse; das Quantum derselben beträgt in diesem Augenblicke in England fünfhundert Franks als Minimum.

4) Diese lebenslängliche Pension kann nach Umständen erhöht werden, deren Drang zu beurtheilen dem Ausschusse zusteht.

5) Die Kasse wird durch einen Ausschuß von fünfzehn Mitgliedern verwaltet, von denen zwei Drittheile durch sämmtliche Beschützer der Gesellschaft, und zwar aus dieser selbst, gewählt werden.

6) Das andere Drittheil besteht aus Künstlern, welche an der Wohlthätigkeitskasse Antheil haben.

7) Der Fond dieser Kasse wird ausschließlich zur Unterhaltung der Wittwen und Waisen der theilnehmenden Künstler verwandt.

Die Zahl der Beschützer und Freunde der schönen Künste, welche in England eine solche Wohlthätigkeitskasse gegründet haben, erfreut sich der Theilnahme der ersten englischen Künstler und mehrerer Personen aus den höchsten Ständen. Der König selbst subscribirt jährlich eine Summe von 2625 Franks, und gegenwärtig besitzt diese Kasse eine Summe von 200.000 Franks, wodurch die Pension der Wittwen und Waisen ohne Zweifel bald bedeutend erhöht werden kann.

Bemerkungen über das Auge.

Wenn uns Menschen interessiren, unsern Blick festhalten, so suchen wir je eher je lieber ihr Auge; wir finden darin den Schlüssel zu ihrem übrigen physiognomischen Ausdruck. Was uns ohne dieses an ihrem organischen oder durch Gewohnheit habituell gewordenen Erscheinen zweifelhaft bliebe, es wird verständlich durch ihr Auge. Dieses erhöht oder setzt herab, adelt oder schändet die übrige Gestalt, verherrlicht ihren Reiz, versöhnt uns mit ihren Unregelmäßigkeiten; kurz — das Auge ist Licht und Leben; es ist die von innen herausdringende geistige, dem ganzen Leibe sich mittheilende, Beleuchtung.

Man hat mit gezeichneten Köpfen schon mancherlei interessante Versuche durch Veränderung der Gestaltung und Stellung der Augen gemacht, und gefunden, daß sich die überraschenden Wandlungen des ganzen Angesichts in Richtung und Ausdruck durch kleine Variationen der nächsten Züge um die Augen bewirken lassen. Dasselbe Gesicht lächelt und weint, blickt heiter oder zürnend, in Andacht oder Wollust versunken mit veränderten Augen. Sie sind das am meisten charakteristische Gebilde. Ich sah eine vollendete Zeichnung von einem Paar holden Augen, die eine ganze Gesellschaft sogleich erkannte; unter den Probeblättern waren Entwürfe des ganzen Antlitzes derselben Person, einer bekannten Fürstin, über welche man dagegen im Zweifel war.

Während wir nun, wie jeder Beobachter zugeben wird, im Leben mit unserm Blicke stets auf die Augen der Andern zielen, und in Gesellschaft von diesen leuchtenden Punkten aus alles uns deuten, was sich in den Anwesenden innerlich bewegt und äußerlich begibt, — sehen wir ein historisches Bild ganz anders an. Hier überläuft unsere Aufmerksamkeit die ganze Fläche mit fast gleichem Antheil; vielleicht, weil wir bei den allermeisten Bildern, die wir gesehen, den Geist und Fleiß der Maler über das ganze Gemälde beynahe gleich vertheilt fanden.

In frühern Jahren sah ich einen Johannes den Täufer, den ich namentlich um des aus seinen Augen strahlenden Feuers willen als ein Werk Raphaels begrüßen zu dürfen glaubte — was er auch war.

(Der Beschluß folgt.)

In Leipzig wird den 1. August eine vorzügliche Sammlung von Radirungen und gestochenen Blättern der Maler, Handzeichnungen u. s. w. versteigert, wovon das Verzeichniß durch alle Kunst- und Buchhandlungen zu erhalten ist.

Leipzig.

L. A. H. Weigel.

Digitized by Google

N°. 61.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 2. August 1831.

K. K. Akademie der bildenden Künste in Mailand.

Programm für den großen Concurs des Jahrs 1832.

Die K. K. Akademie fordert die italiänischen und auswärtigen Künstler auf, mit ihren Werken die Preisbewerbung zu schmücken, die im kommenden Jahre 1832 in folgenden Gegenständen gehalten werden soll:

Architektur.

Gegenstand. Ein großes Hospital für eine volkreiche Stadt, das bequem fünfzehnhundert Kranke beiderlei Geschlechts aufnehmen kann. Außer den nöthigen Bequemlichkeiten muß es eine Kirche enthalten, ein anatomisches Theater, einen Badeort und einen Kräutergarten. Die Zeichnungen müssen in groß Folio seyn und den Grundriß mit dem äussern und dem innern Aufriß enthalten.

Preis. Eine goldene Medaille sechzig Zechinen an Werth.

Malerei.

Gegenstand. St. Peter, der den Ananias in Gegenwart der Apostel ausschilt. Man sehe die Apostelgeschichte. Das Gemälde muß auf Leinwand, fünf Pariser Fuß hoch und sieben breit seyn.

Preis. Eine goldene Medaille hundert und zwanzig Zechinen an Werth.

Sculptur.

Gegenstand. Die Dichterin Sappho singt in dem Hause des Entydes vor dem Hausherrn und seinen Gastfreunden. Man sehe Alessandro Verri, le Avventure di Saffo, lib. III. cap. IV. und die vorhergehenden. Das Basrelief kann aus gebrannter Erde oder aus Gyps bestehen und muß eine Höhe von zwei und eine Breite von vier Pariser Fuß haben.

Preis. Eine goldene Medaille vierzig Zechinen an Werth.

Kupferstich.

Gegenstand. Ein Kupferstich nach einem Werk eines guten Meisters, das niemals vorher in einem guten Kupferstich bekannt gemacht worden ist. Das Blatt muß wenigstens sechzig Pariser Zoll im Quadrat haben oder auch beliebig mehr. Der Künstler ist gehalten sechs Probeblätter davon, durchaus vor der Schrift, einzusenden zugleich mit einem gültigen Zeugniß, welches darthut, daß dieser Stich, weder vordem noch gleichzeitig, bei einem Concurs öffentlich aufgestellt worden sey. Wird er mit dem Preis gekrönt, so hat er das Recht, die Erwähnung dieser ehrenvollen Auszeichnung unter seine Arbeit zu setzen.

Preis. Eine goldene Medaille dreißig Zechinen an Werth.

Figurenzeichnung.

Gegenstand. Agrippina zeigt bei ihrer Zurückkunft in Rom die Asche ihres verstorbenen Gemahls Germanicus dem Volke um sich an dem Piso zu rächen, der ihn meuchelmörderischer Weise durch Gift umgebracht. Man sehe das zweite und dritte Buch der Annalen des Tacitus. Die Größe der Zeichnung muß zwei und einen halben Pariser Fuß auf ein Fuß acht Zoll betragen.

Preis. Eine goldene Medaille dreißig Zechinen an Werth.

Ornamentzeichnung.

Gegenstand. Auf eine passende Weise und mit aller Eleganz den Tisch, das Ciborium und die Stufen eines Altares zu schmücken. Die Größe der Zeichnung ist auf zwei und einen halben Pariser Fuß festgesetzt.

Preis. Eine goldene Medaille zwanzig Zechinen an Werth.

Allgemeine Regeln.

Die Gegenstände für den Concurs müssen bis zu Ende des Monats Juni eingeliefert seyn. Die welche nicht genau innerhalb des angegebenen Termins durch einen Committenten des Künstlers an den Sekretär oder den Hausmeister der Akademie abgegeben worden sind, können nicht zum Concurs zugelassen werden; Entschuldigungen über Verspätung werden nicht angenommen. Das Sekretariat der Akademie befaßt sich nicht damit, die Werke, wenn sie auch an dasselbe addressirt sind, von der Post oder der Mauth in Empfang zu nehmen.

Digitized by Google

Jedes Werk muß mit einer Ueberschrift und einem versiegelten Brief versehen seyn, in welchem Tauf- und Familienname, Vaterland und Wohnort des Künstlers verzeichnet sind, und dieselbe Ueberschrift muß außen wiederholt werden. Außer diesem Brief muß das Werk mit einer Beschreibung begleitet seyn, welche die Idee des Meisters darlegt, damit die Commission, indem sie diese mit der Ausführung zusammenhält, die Uebereinstimmung beurtheilen kann.

Die Beschreibungen werden den Richtern mitgetheilt, die versiegelten Briefe werden von dem Sekretär der Akademie sorgfältig bewahrt und nur dann geöffnet, wenn die Werke, zu denen sie gehören, die Ehre des Preises erhalten; im andern Fall werden sie ungeöffnet, zugleich mit den Kunstwerken, an die Committenten zurückgegeben, und zwar sogleich nach der öffentlichen Ausstellung, die nach der Beurtheilung erfolgt.

Bei Einlieferung und Zurücksendung der Kunstwerke und der dazugehörigen Papiere werden signirte Empfangscheine gegeben und zurückgefordert. Nach Ablauf eines Jahres können die nicht mit dem Preis gekrönten Kunstwerke nicht zurückverlangt werden; die Akademie ist für ihre Erhaltung nicht verantwortlich.

Alle Kunstwerke welche zum Concurs kommen, werden in Gegenwart des Committenten der dieselben überbringt, von einer besondern dazu niedergesetzten Commission untersucht, um den guten oder übeln Zustand zu bezeugen, und dieß sogar gerichtlich, wenn es ihre gänzliche Verderbniß und die dadurch herbeigeführte Ausschließung vom Concurs nöthig macht.

Das Urtheil, welches darüber bekannt gemacht wird, ist einer ausserordentlichen Commission anvertraut und wird mit der größten Strenge, vermittelst motivirter und mit Unterschrift versehener Urtheile, gefällt.

Vor und nach der Beurtheilung hat eine öffentliche Ausstellung aller Werke statt, welche zum Concurs eingeliefert worden sind. Dazu werden Kunstwerke jeder Art angenommen, um den einheimischen wie den auswärtigen Künstlern neue Gelegenheit zu bieten ihr Talent zu zeigen. Die mit dem Preis gekrönten Werke, welche Eigenthum der Akademie bleiben, werden vor den andern durch einen Lorbeerkranz und durch eine Inschrift, welche den Namen und die Heimath des Künstlers nennt, ausgezeichnet.

Mailand, 24. Juni 1832.

Castiglioni, Präsident.

Durch den Professor, Sekretär der Akademie,
J. Fumagalli.

Kunstnachrichten aus London.

Wir haben einiges über neuere englische Bildwerke zu erwähnen, wobei wir uns natürlich auf das Ausgezeichnetere beschränken müssen. Dahin rechnen wir vor allem den Schild des Aencas von Pitts. Pitts ist ein junger Künstler, welcher auf der Bahn fortschreiten zu wollen scheint, die Flaxman mit so vielem Glücke betreten. Seine Umrisse zu Virgil erregten seltene Erwartungen; sein Schild des Aeneas, im Style von Benvenuto Cellini in Gold ausgeführt, ist ganz würdig, den zwei größern Werken ähnlicher Art, dem Schilde des Achilles, nach Zeichnungen und einem Modell von Flaxman, und dem Wellington-Schild nach Zeichnungen von Stothard, an die Seite gestellt zu werden. Unser Künstler hat nach dem achten Buche der Aeneide gearbeitet. Der Schild hat drei Fuß sechs Zoll im Durchmesser. Im Centrum sieht man Catilina, umgeben von den Furien, Cerberus und den Harpyien; ferner Cato mit einer Gesetztafel, umgeben von allegorischen Figuren (Gnade, Friede, Wahrheit und Gerechtigkeit). Der das Centrum einschließende Kreis zeigt die Schlacht von Actium, vollständig in der Art ausgeführt, wie der Dichter angegeben. In dem ersten Feld der äußern Kreise sehen wir Faustulus, der Romulus und Remus findet, rechts den Raub der Sabinerinnen und im Hintergrunde Romulus, der das Zeichen gibt, die Frauen wegzuführen, so wie den Altar und das Opfer zu Ehren Neptuns; zur Linken die Vermittlung der Sabinerinnen, Hersilia vorzüglich, welche sich zwischen Romulus und Tatius stürzt. Im Hintergrunde den Frieden, welcher die Sabiner und Römer vereinigt, und ein sabinisches Weib, welche über der Leiche ihres im Kampf gefallenen Gatten klagt. Das zweite Feld zeigt die Bekräftigung des Friedens zwischen den Römern und Sabinern

„— wie sie nach geschlichteter Fehde,
„Noch bewaffnet, vor Jovis Altar, die Schaalen in Händen,
„Standen und bei dem geschlachteten Schwein zum Bund sich
„vereinten.“

Im Hintergrunde erblickt man Römer und Sabinerinnen, welche freudig der Ceremonie zuschauen. Links wird Mettius „vom Viergespann blitzier Rosse“ zerrissen; rechts ist Tarquinius auf dem Wege nach Rom, sein Weib Tanaquil zur Seite. Das dritte Feld enthält den Kampf der Horatier und Curiatier; links den Kampf des Brutus und Aruns, im Hintergrunde die Lictoren, welche die Leichen der Söhne des Brutus wegbringen, rechts Mutius, der vor Porsenna die Hand in das Feuer hält. Im vierten Felde sieht man Cocles, der die Brücke vertheidigt, in der Mitte; links ermuthigt Cloelia ihre Mitgefangenen, durch die Tiber zu schwimmen, rechts sind die Salischen Priester mit den heiligen Schildern. Auf dem

Digitized by Google

fünften Felde Manlius, das Kapitol vertheidigend, im Hintergrunde die Gänse, welche den Staat gerettet, links den Zug der Matronen in den Tempel Jupiters und rechts die Lupercalischen Spiele.

Rossi's Faustkämpfer, Marmorstatue über Lebensgröße, ist ein ächt englisches Kunsterzeugniß und findet fast den ungetheiltesten Beifall bei dem vorkuftigen Publikum. Wenn der Ausdruck seltener männlicher Kraft und regelmäßiger Gliederbau ein Kunstwerk bedingten, so wäre diese Arbeit eines der ausgezeichnetsten Kunstwerke der neuern Zeit. Rossi hat bei weitem mehr die Anforderungen der Gymnastik als der Bildhauerkunst im Auge gehabt, obgleich selbst Borer nicht unterließen, manche Ausstellungen zu machen. Das Ideale und Nichtideale des Kopfes und der Formen überhaupt wollen wir nicht in Erwägung ziehen, indem uns der Künstler in dieser Hinsicht auf den vorhergehenden Fechter verweisen könnte: allein hier ist alles Leben und Bewegung, in dem Rossi'schen Kämpfer ist eine Kälte und Schwere, die dem Geiste eben keine andere Idee mittheilt als die von der Gewichtigkeit des Schlages solcher Fäuste. In dieser Beziehung ist die Bemerkung, Rossi's Faustkämpfer sey one of the most striking figures neuerer Zeit, selbst treffend und witzig.

In jeder Rücksicht kontrastirt mit dem ebengenannten Bildwerk eine Marmorgruppe von Westmacott, Zephyr und eine Nymphe, welche sich durch hohe Anmuth und Schönheit, so wie durch leichte, lebendige Haltung vor allen neuern Arbeiten dieses Künstlers auszeichnet. Es ist interessant, diese liebliche Gruppe mit einem andern neuen Werke Westmacotts, der Marmorstatue von Warren Hastings, die ganz ernst und grandiös gehalten ist, zu vergleichen. Man ist ungewiß, ob man mehr die Vielseitigkeit des Künstlers oder die Beweglichkeit der öffentlichen Meinung bewundern soll, die der Weisheit, Mäßigung und Gerechtigkeit eines Mannes ein Denkmal in dem Lande selbst (die Statue gehört zu einem Denkmale, das Warren Hastings zu Calcutta errichtet wird) setzen läßt, wegen dessen Unterdrückung und schlechter Leitung er einst so schwer angeklagt war.

Ein schlafender Knabe von Carlile. Etwas dieser Art läßt sich nicht erfinden: der Künstler lauscht in einem glücklichen Augenblick der Natur oft mehr ab, als Jahre mühsamen Fleißes hervorbringen können. Der Knabe ist Porträt; man kann sich aber nichts Reizenderes, Lieblicheres denken, als dieser kindlich-süße Ausdruck des Gesichts und diese leichte, anmuthige Lage der weichen, zarten und doch kräftigen Formen.

Amor und Psyche von Smith. Vortreffliche Arbeit, voller Anmuth und zärtlichem Ausdruck in den Zügen und in der Haltung der Gestalten. Uebrigens beweist diese Gruppe, so wie eine Psyche von W. Butler, daß es gefährlich ist, so oft und so glücklich behandelte Gegenstände zu wählen.

U.

Bemerkungen über das Auge.

(Beschluß.)

Ein Studium des Ausdrucks wird immer hauptsächlich eines der Augen und der sie zunächst umgebenden Züge seyn. Jemehr der Maler die Gemüthszustände, Affekte, das Wesen der Seele überhaupt aus diesen sprechen lassen kann, desto geistreicher wird er malen; jemehr er den Ausdruck bloß in die entfernteren Züge und in die Geberden legen muß, desto materieller, zerbildlicher wird seine Darstellung. Wer das geistig Physiologische des Auges und seiner Züge recht studirt, der gebletet über das geistig Pathologische desselben ohne gewaltsame Anstrengung.

Leider kommen uns viele Historien- und Genre-Maler vor, an deren Gestalten das Schönste am Menschen gerade das Schlechteste ist, und die die Augen derselben verstecken sollten, wie Rembrand Hände und Füße, welche er verpfuschte, während er gerade die sprechensten Züge des Angesichts unübertrefflich hinzauberte.

Ich halte aber das Studium des Auges für das Schwerste in der ganzen Malerei, weil es am schwierigsten Theile der an sich schon schweren Menschengestalt, das feinstudancirte, gedeimnißvollste Gebilde ist. Ja man darf dieses Studium wohl unendlich, unerschöpflich nennen, wie sein Gegenstand unergründlich ist, weil bei ihm die Verschlingung der Linien und Flächen, der Töne, des Halbdunkels in ein Labyrinth von Combinationen führt.

Es versteht sich, daß hiebei nicht der Augapfel allein gemeint seyn kann, sondern in gleich wichtiger Geltung die Züge um ihn, wie sie concentrisch, gleich Ringen im Wasser, hinauslaufen und sich in die breitern Flächen, Erhöhungen und Vertiefungen der ganzen Ellipse des Gesichts verlieren.

Bei einer nicht ausgebreiteten Erfahrung glaube ich doch guten ältern Porträtmalern Etwas abgelauscht zu haben, was ich bei neuern nicht angewendet finde.

Es ist begreiflich, daß ein Licht stärker leuchtet, wenn ich es in den Schatten, als wenn ich es in die Tagbelle stelle. Die Erhöhungen und Vertiefungen um den Augapfel würden widerwärtig, wenn sie in dem allgemeinen Licht einzeln beleuchtet und beschattet würden, und der Augapfel hätte, bei der Armuth der Pallete an Lichtstoff, vor diesen Zügen nichts voraus.

Daher haben jene Meister eine leichte Beschattung der ganzen Augenhöhle angewendet, wie mir scheint hypothetisch angenommen, wobei sie dann die Züge aufs zarteste contrastiren, die Töne warm verschmelzen und

Digitized by Google

dem Licht der Augen durch relative Helle alle mögliche Energie geben konnten. Bei verschiedenen Bildern verschiedener Zeiten und Meister fand ich einen fünfeckigen Halbschatten mit nach unten verlängerter Spitze, aus welchem das Auge aufs lebendigste, sinnigste, mild herausglänzte. Die idealisirte Vertiefung der Augenhöhlen bei den Antiken könnte vielleicht hiebei zur Leitanschauung dienen. — —

Möchte doch diese gutgemeine Andeutung von den Künstlern geneigt aufgenommen werden; der Sieg in der Kunst wird ja von den begabtesten künftig nur dadurch zu erringen seyn, daß sie Haupt-Erscheinungen und spezifike Gebilde der Natur mit unablässiger, größter Sorgfalt studiren und sich bei frühern Meistern darüber orientiren.

Varianten

zu Plinius Kunstgeschichte aus der florentinischen Handschrift,

mitgetheilt von F. Osann.

(Fortsetzung.)

Liber XXXV.

Pag. 678. 1. ed. Harduin. ac nascentium quae eis
3. offi canarumque
4. attingendi p. ac tingendi
5. lapidum quae vel numerosiores aere *)
6. praecipuae
his p. iis
7. eo modo
9. denobili p. nobili **)
alios p. illos
10. marmoribus postulatum quidem
11. aurum
paberies p. parietes
11. 12. vermiculasti quae ad eff.
13. dilatata p. delitentia ***)
Claudi
14. quae non esse in crustis insorendo unitate
15. esse p. esset
16. optasset
ac p. haec
age p. nec
18. Imaginem
qua
19. quod deest
argentea a facies

Pag. 679. 1. mulgatis p. vulgatis
2. conspici malunt
3. honore
4. furisque *)
vivem et he p. vivente
5. Idem
et posterius deest
6. epiculi vultus p. vultus Epicuri
7. uncant p. vocant
si p. se
8. noci p. nosci
9. sint
legentur p. negliguntur
11. amaris p. armariis
12. de p. defuncto
13. Item mata p. Stemmata
tabulina **)
15. animorum p. domitarum
spoliisque nec emptori
16. licent
et medom' p. ipsae domus
stimaratio p. stimulatio

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Wenn die Lesart quae augenscheinlich falsch ist, so ist überhaupt zu merken, daß der Schreiber dieser Handschrift nur zu oft quae statt que gelesen hat. Dagegen ist die Lesart numerosiores aere statt numerosiore aerie vortrefflich, und ohne Zauberei in den Text aufzunehmen.

**) Das Wort denobilis ist vielleicht nicht geradezu einem Fehler des Copisten zuzuschreiben.

***) Das Verdorn deliteo ist meines Wissens nur aus dieser Stelle bekannt, und daß es hier nicht an seinem Orte ist, sieht jedermann leicht ein. Das Letztere gilt von der andern Lesart dalitescentia gleichfalls. Hier hilft vortrefflich unsere Handschrift, und es dürfte demnach das Wort delitere, falls nicht neue Zeugnisse beigebracht werden sollten, aus den Wörterbüchern hinauszuweisen seyn.

*) So auch der Cod. Med.

**) Wahrscheinlich die richtige Schreibart des Worts: sonst tablina.

Nekrolog.

Am 31. Mai d. J. starb der Landschaftmaler Hr. Joseph Cogels, Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in München, auf dem Landgute Leitheim an der Donau an den Folgen eines Zehrfiebers, im 46sten Jahre seines Alters. Er war ausgezeichnet in Ansichten niederländischer Gegenden, die er mit vieler Treue und mit meisterhafter Leichtigkeit des Pinsels darzustellen wußte.

Digitized by Google

N°. 62.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 4. August 1831.

Archäologische Notizen.

Herr Raoul-Rochette hat seit Kurzem in mehreren Abhandlungen einige höchst interessante Entdeckungen bekannt gemacht, und mit der ihm eigenen Fülle von Gelehrsamkeit und Scharfsinn erläutert. Die eine befindet sich in Ferussac's Bulletin universel*) und betrifft die berühmte Statue des sogenannten sterbenden Fechters auf dem Capitol. Eine der letzten über dieses Werk erhobenen Streitfragen war die: ob nach Winckelmann in diesem herrlichen Marmor ein verwundeter griechischer Herold oder die Statue eines barbarischen, gallischen oder celtischen Kriegers zu erkennen sey? Prof. A. Nibby (Osservazioni artistico-antiquarie sopra la statua volgarmente appellata il Gladiator Moribondo. Estratto dell' effemeridi letterarie di Roma Aprile 1821. Roma 1822. 8.) hat aus der Beschreibung der Gallier bei Diodor verglichen mit den diese Statue charakterisirenden Eigenthümlichkeiten nachzuweisen gesucht, daß sie einen Gallier, und zwar aus dem Heere des Brennus darstelle. Wir bedauern, daß Hr. Raoul-Rochette dieses Schriftchen nicht gekannt zu haben scheint; er würde gewiß billige Rücksicht auf seinen sachkundigen und gelehrten Vorgänger genommen haben. Nibbys Meinung scheint ihm nur aus den Angaben bei Dfsr. Müller Hdb. d. Archäol. und aus den schriftlichen Mittheilungen Amati's, deren er rühmliche Erwähnung thut, bekannt gewesen zu seyn. So lange sich nicht andere Mittel zur Erklärung dieses Monuments darboten, konnte man nur die Wahrscheinlichkeit mit andern Wahrscheinlichkeiten überbieten. Herr R. R. aber hat das Verdienst durch den Vergleich eines in den Weingärten des Hrn. Amendola bei Rom aufgefundenen Sarkophags, dessen Darstellungen überraschende Aehnlichkeiten mit unserem Marmor zeigen, diese Annahme bestätigt zu haben. Dieser Sarkophag von schönem griechischem Marmor, von einer Größe, die nur um ein weniges der berühmten Urne des Alexander Severus auf dem Museum Capitolinum nachsteht (Länge 9½ Palmen röm. Maßes; Breite 5½; Höhe, den Deckel mit eingerechnet, 4½), von einer bewundernswürdigen Arbeit und ausserordentlich schön erhalten, ist an seinen drei Seiten und auf dem Deckel mit Skulpturen in sehr starkem Relief geschmückt, welche einen Kampf darstellen, in dem ein barbarisches Volk unterliegt. Dieses ist durch sein dorstiges Haar, die Schnurrbärte, das wilde Aussehen und die Halskette, so wie durch die Beinkleider (Braccae) sattsam als ein celtischer Stamm charakterisirt. Auch der Umstand, daß ein großer Theil der Kämpfenden von aller Bedeckung entblößt neben andern, mit eigenthümlicher Tracht versehenen, sich dargestellt findet, stimmt auffallend mit einer Stelle des Polybius beim Pf., in der als ein den gallischen Völkerschaften eigenthümlicher Zug erwähnt wird, daß ein Theil mit Beinkleidern und Mänteln versehen seyen, andere hingegen aus Ruhmgier und Muth diese Bedeckung von sich werfen und nackt unter den Waffen stehen. Auf der andern Seite aber warnt die dem siegenden Theil auf dieser Vorstellung angehörigen Kriegertracht, als die kurze Tunika, die Chlamys, die Beinschienen und eine Form des Helms, welche an die phrygische Mütze erinnert, sowie ein Pantherfell, welches dem Anführer zum Sattel dient, in den Siegern die Römer wiederzuerkennen. Durch diesen Umstand veranlaßt, macht Hr. R. R. sehr treffend auf die Kämpfe des Eumenes und Attalus von Pergamus gegen die Gallier in Kleinasien aufmerksam. Hiezu kommt die Angabe des Plinius: Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia: Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus ect. Dieser Sarkophag wäre denn nach der Meinung des Pfs. ein Werk aus der Blüthezeit der römischen Kunst und die Copie solch' einer griechischen Darstellung, vielleicht sogar jenes Re-

*) Nouvelles observations sur la statue du prétendu Gladiateur mourant, du Capitole, et sur le Groupe dit d'Arria et Paetus, de la ville de Ludovisi; par M. Raoul-Rochette. (Extrait du Bulletin universel des sciences, publié sous la direction de M. le baron de Ferussac, cahier d'août 1830, section VII.) 8.

Digitized by Google

liefs, welches die Niederlage der Gallier in Mysien darstellte und das Attalus auf der Akropolis in Athen weihte.

Der Gladiator des Capitols und die hier dargestellten barbarischen Kämpfer haben nun eine solche Aehnlichkeit mit einander, daß über die Herkunft und die Abstammung jenes sogenannten Fechters kein Zweifel mehr obwalten kann. Aber auch die nämliche Stellung erkennt man in der Figur des gallischen Anführers wieder, mit der kleinen Abweichung, daß dieser eben den Todesstreich empfängt, während jener schon tödtlich verwundet den Kopf zur Erde neigt. Dies veranlaßt den Vf. zu der Behauptung, daß der sogenannte sterbende Fechter vom Capitol ein gallischer Heerführer sey, der auf irgend einem Schlachtfeld tödtlich verwundet seine Seele aushaucht.

Durch diese Untersuchung war dem Vf. eine passende Gelegenheit geboten, auf die sogenannte Gruppe Arria und Pätus in der Villa Ludovisi von neuem aufmerksam zu machen. Auch in dieser Gruppe hatte man schon lange einen barbarischen Krieger vermuthet, der seine Frau tödtet, um sie vor der Schmach, in die Hände des Feindes zu fallen, zu bewahren. Die Aehnlichkeit in dem Charakter des sterbenden Fechters und in dieser Gestalt war ebenfalls nicht unbeachtet geblieben. Nur die hohe Schönheit dieses vortrefflichen Ueberrestes aus dem griechischen Alterthum war nach dem Vf. von keinem, selbst von Winckelmann nicht sattsam anerkannt und gepriesen worden. Dazu kommt der Umstand, daß wenige Gyps-abgüsse davon existiren und fast alle Kupfer das Original zu mangelhaft abschatten. Er gibt daher eine begeisternde Schilderung der Gruppe und macht auf die vorwaltende Schönheit der männlichen Figur, (an der die nach vorn gewandten Theile des linken Schenkels und Fußes, der Bauch und die Brust antik und von der reinsten und wahrsten Behandlung und Ausführung sind, während der rechte Arm mit dem Schwert der Ellbogen, und einige Theile des linken Arms sowie der rechte Fuß, wo er sich zurückstreckt, von einer jüngern, aber nicht verdienstlosen Restauration sind*) aufmerksam im Gegensatz zu der weiblichen Figur, die nicht von so detaillirter Ausführung ist. Im Ganzen aber zeigt sich auch an ihr Natur, Fülle und Anmuth in reichem Maße. Ihr Antlitz, ihre langen ungelockten Haare und sogar das Kleid, mit Fransen besetzt, kennzeichnen die Frau eines Barbaren. Die Restaurationen, welche in dem linken Arm und der rechten Hand und in einigen unbedeutenderen Theilen an den Extremitäten und der Draperie bestehen, stehen ebenfalls der an der männlichen Figur bei weitem nach.

*) Nur scheint der rechte Arm in falscher Richtung angesetzt. A. d. H.

Bei alle dem verliert die ganze Gruppe wenig dadurch und der Vf. rechnet sie zu den köstlichsten Ueberbleibseln antiker Skulptur.

Indem sich nun an beiden Figuren alles vereinigt, was deutlich auf ihre barbarische Abkunft hinweist und da sich auf dem Deckel des besprochenen Sarkophags Darstellungen von Weibern und Kindern und gefangenen Greisen finden, so glaubt der Vf. hier alles bei einander zu haben, was die schon von Andern vor ihm und namentlich von Heyne gemachte Conjektur unterstützen kann, und er drückt sich daher so darüber aus: „Alles dieß zusammen genommen, was ist natürlicher als in der Gruppe der Villa Ludovisi einen Barbarenführer zu sehen, der, nachdem er seine Gattin getödtet und so sie der Schmach entrissen, lebendig in Feindes Hand zu fallen, sich selbst dem Tode weiht und mit trotziger Miene und mit dem letzten Blick seinem Feinde droht?“

Die zweite Abhandlung*) beschreibt einen Fund, der in jeder Beziehung zu den merkwürdigsten Entdeckungen unserer Zeit gehört. In der Normandie und zwar an einem Orte, wo sich sonst keine einzige Spur von Alterthümern zeigt, hat man nämlich eine Sammlung der kostbarsten antiken Kunstwerke entdeckt, die allem Anscheine nach dem Schatz eines Merkurtempels angehörten. In diesem waren sie wohl nach altem Herkommen geweiht worden und aus der Beschaffenheit der einzelnen Stücke geht hervor, daß sie vielleicht zu verschiedenen Zeiten dargebracht wurden, indem sie, nach der Meinung des Vf., eine Periode der Kunstentwicklung bezeichnen, welche zwischen dem Zeitalter der Nachfolger Alexanders und dem dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung mitten inne liegt. Einige derselben sind von dem reinsten griechischen Styl und der ausgesuchtesten griechischen Arbeit; alle beziehen sich auf griechische Mythen der Heroenwelt oder des Cultus; alle sind im griechischen Costüme behandelt bis in das kleinste Detail; endlich tragen sie beinahe sämmtlich Inschriften, die Bezug auf den Merkur haben und alle diese Inschriften in Charakteren von verschiedener Form und Zeit mit römischen und gallischen Namen. Vergraben wurden sie aber wohl zu einer Zeit, wo der alte Glaube dem gewaltig hereinbrechenden Christenthum und der eifrigen Verfolgung seiner Anhänger weichen mußte und nur im finstern Schooß der Erde noch einen ohnmächtigen Schutz fand. — Bekanntlich sagt Cäsar, daß Merkur der Gott sey, welcher in Gallien vorzüglich Verehrung

*) Notice sur quelques vases antiques d'argent, faisant partie d'une collection d'objets de ce metal, recemment trouvés près de Bernay, en Normandie, et acquise par le cabinet des antiques de la bibliothèque du Roi. (Extrait du Journal des Savans, Juillet et Août 1830). Paris, Mai 1831. 4.

Digitized by Google

genieße und daß von diesem unzählige Idole existirten. Diese Angabe findet jetzt eine auffallende und neue Bestätigung, nachdem man vergangenes Jahr einige Meilen von Limoges eine Menge von silbernen Gegenständen, Vasen, Pateren und Geräthschaften, nebst einigen Erzfiguren ꝛc. gefunden hat, welche alle dem Merkur geweiht waren nach der darauf befindlichen Inschrift: Deo Mercurio. Alle Inschriften der gegenwärtigen Sammlung sind in punktirten Schriftzeichen. In Hinsicht auf den Stoff und auf die Fabrikation dieten sie ein Beispiel, das das einzige in der Welt ist. Die Gegenstände sind mehr wie hundert an der Zahl und ihr Gewicht beträgt ungefähr 101 Mark feines Silber, etwas mehr als fünfzig Pfund. Nur die 1793 in Rom aufgefundene Toilette einer römischen Dame, jetzt im Besitz des Herzogs von Blacas, übertrifft sie an Gewicht und an Zahl der Gegenstände; in Beziehung auf Kunstwerth soll sie alles, was man von antiken Silbergeräthen besitzt, selbst die berühmte Vase des Pallastes Corsini, welche Winckelmann bekannt gemacht hat, und die im Museum zu Neapel mit der Apotheose des Homer, übertreffen. Ueber die Technik der Alten hat der Vf. an diesen Gegenständen mehr wie eine sehr interessante Beobachtung machen können, wie daß die Silberarbeiten nicht gegossen, sondern mit dem Hammer getrieben sind, daß man zum Löthen nicht Zinn sondern Blei angewandt und daß das Silber zu solchen Arbeiten mit Kupfer versetzt worden ist ꝛc. Die Vasen sind inwendig mit Silber ausgekleidet und nicht mit Zinn, wie es gewöhnlich geschah; dieß beweist ihre Kostbarkeit und den Werth den man ihnen schon im Alterthum beilegte. Durch die Nachricht des Plinius, welcher angibt, daß zur Zeit des Pompejus viele von ihm namentlich aufgeführte griechische Künstler sich in der Cälatur des Silbers ausgezeichnet hätten, und daß in der folgenden Epoche diese Kunst plötzlich verloren gegangen sey, läßt sich zugleich etwas über das muthmaßliche Alter dieser Gefäße festsetzen. Aber auch über die Verfertiger solcher silberner Vasen in Gallien erhalten wir durch ihn Nachricht, indem er erzählt, daß die Werke des berühmten Calamis durch den gallischen Künstler Zenodorus so gut nachgemacht worden seyen, daß die Copien von den Originalen schwer hätten unterschieden werden können. So macht auch eine römische Inschrift von Narbonne einen C. Cornelius Phlonikus als einen Faber Argentarius namhaft.

Auf solche Bemerkungen läßt der Vf. sodann eine ausführliche Beschreibung der wichtigsten Gegenstände folgen. In dieser befaßt er die ihrer Vorstellung nach zusammengehörigen Gegenstände so, daß zugleich die Anführung des einen Monuments des andern von derselben Gattung zu erläutern geeignet ist. Eine Reihe von Darstellungen des Merkur eröffnet sich demnach mit

Nr. 1 einer Statue dieses Gottes, welche eine Höhe von 21 Zoll und ein Gewicht von 5 Pfund, 7 Unzen, 6 Quentchen hat. Die Figur ist ganz nackt und ohne die geringste Spur von Flügeln an den Knöcheln, die jedoch wahrscheinlich von Silber und vergoldet an dem Petasus angebracht waren, wie sich an

Nr. 2 der Sammlung, einem sehr geschmackvollen kleinen Merkurkopf, einem Ex voto zeigt. Der Caduceus von gegossenem Silber und vergoldet und von einer ganz neuen und merkwürdigen Bildung, wurde besonders gefunden, gehört aber unverkennbar der Hand dieser Figur an. In der Gesichtsbildung glaubt der Vf. nach einer aufmerksamen Untersuchung die Familienzüge der Tibere oder des Tiberius selbst wieder erkennen zu können, oder noch lieber des Germanicus. Grund für diese Vermuthung ist noch, daß die Figur ganz nackt gebildet ist, was nach dem Verfasser ein charakteristisches Kennzeichen der Zeit zu seyn scheint. Die Arbeit ist mit dem Hammer getrieben und sehr dünne Silberplättchen bilden die verschiedenen Theile des Körpers, des Kopfes ꝛc. Deutlicher noch wird dieses Verfahren an

Nr. 3, den Fragmenten einer zweiten Statue des Merkur, die in den rechten Arm, der einen Beutel hält und in Ueberresten der Füße und Schenkel bestehen. Hier sind die Silberplättchen, aus denen diese Glieder zusammengesetzt sind, recht deutlich durch Nähte und mit Schwalbenschwänzen vereinigt. Die Fragmente bezeichnen übrigens eines der kostbarsten Denkmäler antiker Cälatur. An diese verschiedenen Vorstellungen des Merkur reiht sich eine kleine Büste desselben, von massivem Silber und von sehr gutem Styl. Fernere dahin einschlagende Vorstellungen zeigen eine Reihe von Disken und Medaillons, von denen auf

Nro 4 Merkur auf einem Felsen sitzend abgebildet ist mit unbedecktem und geflügeltem Haupt, die rechte Hand auf seinen Caduceus gestützt, der, mit Flügeln versehen, auf der Erde aufsteht; die linke Hand mit dem Beutel ruht auf dem Knie, und vor seinen Füßen befindet sich ein Widder und auf der andern Seite eine Schildkröte; weiterhin zeigt sich auf einem trennenden Altar ein Hahn. Diese Beiwerke, nämlich der Felsen, der Caduceus, die Börse, der Altar und die Thiere, sind vergoldet gewesen und in einer punktirten Inschrift liest man: L. LVPVLA M. C. DO d. i.: L. LVPVLA Mercurio Caneto DOnat.

Ein zweites Medaillon, Nr. 5, zeigt ebenfalls einen Merkur stehend, mit unbedecktem Haupt und ohne Flügel, über die ganze Bekleidung geht eine Chlamys, welche sehr zierlich um die linke Schulter geworfen ist. In der linken Hand hält er einen langen Caduceus, dessen

Digitized by Google

ungewöhnliche Form und Verhältniß sehr an Nr. 1 erinnern und in der rechten hat er einen Beutel von beträchtlicher Größe. Zur Rechten des Gottes ist ein Grabhügel, errichtet in dem Schatten eines Baumes, auf diesem ein Hahn; dahinter ein zweiter Grabhügel mit einer Schildkröte, längst dem ein Widder zu klettern scheint. An diesen Attributen des Merkur zeigen sich ebenfalls Spuren der Vergoldung, und das Ganze umgab ein gegossener Silberring, auf dem man folgende Inschrift liest: DEO MERC. IVL. SIBYLLA. D.S. D.D (De Suo Dat. Dedicat). Den Schriftzeichen dieser Inschrift nach, die namentlich das Y, mit der Form des griechischen Ypsilon, charakterisirt, gehört diese Dedication in das Zeitalter des Claudius. —

Ein drittes Medaillon, Nr. 6, seiner Größe und der Arbeit nach unbedeutend, bietet noch einen stehenden Merkur dar. Die Figur ist unbekleidet bis auf Chlamys, welche um den rechten Arm, der auf der Hüfte ruht, geworfen ist. Der Kopf ist ohne Bedeckung aber mit Flügeln versehen, der linke Arm stützt sich auf einen geflügelten Caducens, der auf der Erde steht und der Beutel befindet sich zur Rechten des Gottes. Auch an diesem Medaillon zeigen sich Spuren der Vergoldung und das Ganze war von einem erhabenem Ring eingefaßt.

(Der Beschluß folgt.)

Varianten

zu Plinius Kunstgeschichte aus der florentinischen Handschrift,

mitgetheilt von F. Osann.

(Fortsetzung.)

Pag. 680. 1. probrantibus
2. quae p. qua
inserientisve belvinorum alienam
4. 5. Salutionis
5. dedecori inrepente
6. nominis et pace
7. exteret p. expeteret
8. solum deest
9 illis
10. qui p. quin
traditos
11. sicuti
malus p. malus
13. 14. rei publicae*)
14. cooperunt
reges deest
16. iis
16. 17. benignissime
17. voluminibus
17. 18. fecunditatium. Septigentorum hilastrium aliquomodo imaginibus non passus**)
19. munquis p. munueris

Pag. 681. 2. et deest
cludi
3. vero deest
4. dicare privatim
6. liberum turba p. liberorum
7. subolis
ostendant
9. Lutati
11. pugnatum est
habere
12. 13. plenam
13. Peoni et ex***)
14. venere p. tulere
eis deest
hasdrubalis
15. spanca p. hispania
ultioresque clipeis supra
16. nostram
17. ere***) p. ea re
Manilio
Q. deest
Cons
18. aeris p. aereis
19. aliquod
21. transsierent

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Die Handschrift hatte ursprünglich rem publicam, was aber corrigirt worden.

**) Eine wohl bei der Merkwürdigkeit der ganzen Stelle zu berücksichtigende Lesart. Zugleich werde eine an dieser Stelle vor uns gewagte Conjektur (Hall. Litt. 1827. Nr. 116. S. 84.) weiterer Prüfung anempfohlen. Vielleicht ist nämlich clypeorum statt aliquo zu lesen.

***) So auch der Cod. Med.

***) Nämlich aere, gewiß die richtige Lesart.

Berichtigungen.

In dem Bericht über die Kunstausstellung zu Rom ist S. 191 Sp. 2 statt Pacetti — Paccetti, statt Brädde — Brücke und S. 192 Sp. 2 statt Lammfell — Löwenfell zu lesen.

Digitized by Google

N°. 63.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 9. August 1831.

Die Vermählung des Peleus und der Thetis, gezeichnet von Cornelius, gemalt von Schlotthauer im trojanischen Saal der Glyptothek Sr. Maj. des Königs von Bayern.

(Zur Erklärung des beiliegenden Umrisses.)

Dieß Gemälde macht das Mitteibild an dem Gewölbe des Saales aus, welcher die Darstellungen aus dem trojanischen Kriege enthält, indem es den Anfangspunkt der Begebenheiten bezeichnet, deren Hauptheld Achilleus war. Man sieht die Neuvermählten im Brautgemache sitzen, zwei Liebesgötter sind um sie beschäftigt, Peleus trägt noch den Myrthenkranz im Haar. Hinter ihnen wirft Eris, die allein nicht zum Feste geladen war, den goldenen Apfel ins Brautgemach, welcher den Wettstreit der drei Göttinnen, die erste Ursache des trojanischen Krieges veranlaßte.

Da der Raum nicht gestattete, die Hochzeitfeyer selbst, welcher die zwölf Götter beiwohnten, im Gemälde darzustellen, so hat sie der Künstler in der das Bild umschließenden Stuccaturverzierung, in zwölf von Schwanthaler gearbeiteten Reliefs anbringen lassen. Es sind Jupiter, Minerva, Merkur, Juno, Diana, Vulcan, Pluto, Ceres, Mars, Neptun, Venus und Apollo.

Archäologische Notizen.

(Beschluß.)

Der vierte Diskus, Nr. 7., zeigt zwei mit einander verbundene Büsten, deren Kopf sich ganz von der Fläche ablöst und zu einer Halbfigur eines Reliefs von sehr geringer Höhe gehört. Die eine dieser Büsten, die drapirt und mit einem Diadem geschmückt ist, läßt deutlich auf eine Venus schließen; die andere mit nackter Brust und mit einem Gewandstreifen auf der linken Schulter, ist unverkennbar ein Merkur, indem an dem oberen Theil des Hauptes mit unbedeckten Haaren zwei Flügel hervortreten. Hinter beiden Büsten ist ein Caduceus angebracht, so daß kein Zweifel über die Bedeutung der Figur übrig bleibt. Eine neue Bestätigung der anderswoher sattsam bekannten Verbindung der Venus und des Merkur findet der Vf. in der Inschrift auf dem Stiel einer kleinen Patere, Nr. 21, auf der man in vergoldeten Buchstaben M. VENER. liest d. i. Mercurio VENERI.

Ein schönes Simpuium beschließt die Reihe von Darstellungen, die auf den Merkur Bezug haben. Auf dem Stiel dieses Gefäßes, Nr. 20, von gegossenem Silber, das vortrefflich erhalten ist, befindet sich in Basrelief ein Merkur, der von vorne dargestellt, ohne Bekleidung und Kopfbedeckung, sich nach der linken Seite hinwendet, und in der Linken einen Caduceus, in der andern einen Beutel hält. Dahinter gleichsam in einer besondern Abtheilung ist ein Widder, und weiter hinauf in einem dritten Feld ein Baum, der ein Feigenbaum zu seyn scheint. Rings um die Vertiefung dieses Gefäßes steht die Inschrift mit punktirten Charakteren: MERCVRIO. AVGVSTO. Q. DOMITIVS. TVTVS, mit schönen Schriftzügen, die sicher in die ersten Zeiten des Kaiserthums gehören. Der Name Domitius, welcher unter der Regierung des Nero, der selbst aus der Familie Domitia war, allgemeiner als je früher geworden war, scheint ebenfalls auf die Zeit des Nero und Claudius hinzuweisen, als den Punkt, wo die vorzüglichsten Gegenstände dieser Sammlung, von denen noch einige diesen Namen tragen, consecrirt worden sind.

An diese Medaillons schließen sich noch zwei andere dergleichen, aber mit andern Vorstellungen versehen, an. Auf dem einen derselben, Nr. 8, ist in sehr starkem Relief ein Genius nur flüchtig abgebildet, der nackt und gestügelt sich mit der einen Hand auf eine Leyer von sehr großen Verhältnissen stützt und in der rechten Hand eine Schauspielermaske mit langen Haaren hält. Der Vf. sieht darin einen Genius der dramatischen Poesie, und nicht einen Amor, wie andere gewollt.

Das andere Medaillon, Nr. 9, von beträchtlicherer Größe als irgend ein anderer Diskus dieser Art, von ausgezeichneter Arbeit und von einer Erhaltung, die

Digitized by Google

nichts zu wünschen übrig läßt; enthält die genaue Wiederholung einer Darstellung, die sich auf einer sehr schönen antiken Lampe von Thon bei Bartoli, Antich. Lucern. figurat. part. I, nr. 8, erhalten hat. Man sieht hier eine Frauengestalt, mit unbedecktem und nicht mit einem Kranz aus Epheublättern geschmücktem Haupt; der obere Theil des Körpers ist ebenfalls ganz unbedeckt, bis auf einen Gürtel, der die Mitte des Leibes umschließt. Sie liegt auf einem Peplus, der den untern Theil des Körpers verhüllt und wiederum nur den Theil unbedeckt läßt, welcher einem der bekanntesten Venusbilder den Namen Kallipygos verschafft hat. Sie schläft, den Kopf auf ihren linken Arm gestützt, auf einem ausgebreiteten Löwenfell, über dem als Kopfkissen eine Keule, ein Bogen und ein Köcher sichtbar sind, nebst einem Becher, einem andern Attribut des Herkules, der deutlich mit Epheu bekränzt und im Grunde des Basreliefs angebracht ist. Drei kleine, nackte und geflügelte Amoretten sind in verschiedenen Stellungen, der eine hinter der weiblichen Figur, der andere auf ihren Knien, der dritte zu ihren Füßen, eingeschlafen. Der Vf. war anfangs geneigt, in der schlafenden Figur einen Hermaphrodit wiederzufinden, wofür auch die bestimmte Beziehung, welche zwischen dem Hermes und dem Hermaphrodit statt findet zu sprechen schien; genauere Untersuchung aber lehrte, daß es eine Venus sey, welche auf dem Schmuckgeräthe des Herkules schlafend ausruht, und es stellt demnach dieses Relief die bekannte Allegorie des Triumphes der Schönheit über die Stärke auf eine sehr sinnreiche Weise dar.

In jeder Hinsicht aber den kostbarsten Theil dieser Sammlung bilden die Vasen. Die Vase Nr. 10, auf der man wieder die schon oben behandelte Inschrift des Q. Domitius Tutus liest, ist nach dem Vf. ein Potorium. Sie ist mit Henkeln versehen und mit einem Fuß, so daß ihre Höhe 4 Zoll 10 Linien und ihr Durchmesser an der obern Oeffnung 3 Zoll 10 Linien beträgt. Sie ist das erste Beispiel von Silbervasen dieser Art. Sie besteht aus einer sehr dünnen in sehr hohem Relief ausgetriebenen Platte, die mit einem Kessel von massivem Silber gefüttert ist. Auf diesem Relief sieht man deutlich einen Jupiter auf seinem Throne, an dem obern Theil des Körpers unbedeckt und nach unten in einen weiten Peplos gehüllt, in der Hand ein langes Skeptron haltend. Daneben steht eine Göttin mit einem Diadem um die Stirne, und ganz in einen reichen Peplos gehüllt und ebenfalls ein langes Skeptron haltend — die Juno. Vor beiden steht ein geflügeltes Pferd, der Pegasus, der aus der Quelle Pirene trinkt, deren Nymphe halb zusammengekauert, halb nackt in der linken Hand ein Schilfrohr hält und mit der andern sich auf den ausgebreiteten Flügel des Pegasus stützt. Im Hintergrund erblickt man Acrocorinth mit einem Tempel, der tetrastylos ist, und an dessen Giebel man das Kennzeichen des berühmten Tempels der bewaffneten Venus wahrnimmt. Die letzte Figur ist ein Athlet, der Sieger in den isthmischen Spielen gewesen ist, denn er trägt an der Stirn einen Fichtenkranz und in der Hand einen Palmzweig. Im Hintergrund sieht man noch eine Hermensäule des Herkules und eine Tafel für die Siegespreise. Der Vf. kann nicht genug die überraschende Schönheit des Reliefs rühmen und er findet darin eine „Kraft des Styls, die fast Kolosse auf einem einfachen Trinkgeschirr zu bilden im Stande sey.“

Zwei Vasen, Nr. 11 und 12, von der Gestalt der Praefericula, deren Höhe 9½ Zoll, der Durchmesser 5½ Zoll und das Gewicht 4 Pfund 4 Unzen beträgt, gehören durch ihre ganz gleiche Größe und durch die in allen Theilen einander entsprechenden Darstellungen als zwei Gegenstücke zusammen. Auf jeder derselben liest man die Inschrift: Mercurio Augusto Q. Domitius Tutus Ex Voto. Leider befanden sie sich in einem traurigen Zustand der Zerstörung, und die vollständige Zusammensetzung aller Theile konnte nur bei der einen gelingen. Auf jeder derselben befinden sich zwei Darstellungen, die in der Mitte durch eine Bacchusmaske von einander getrennt werden. Auf Nr. 11 ist der Tod des Patroklus auf der einen, und die Auslösung des Hektor auf der andern Seite dargestellt, welchen Darstellungen Hektor an dem Wagen des Achilles geschleift und der Tod des Achilles unter dem Pfeile des Paris auf Nr. 12 entspricht. Auf dem Hals jener Vase ist Diomedes, als Räuber des Palladiums, und zum Altar geflüchtet abgebildet, während der Hals der andern denselben Helden mit der Beute des Dolon beschäftigt und den Ulysses zeigt, der hier wie auf der obigen Darstellung mit dem Diomedes sich zu berathen scheint. Alle diese Darstellungen zeugen von einer originellen, jedenfalls griechischen Auffassung, und nur eine gewisse Schwerfälligkeit der Zeichnung verräth eine römische Hand. Bei der aufsührlichen Untersuchung aller hier vorkommenden Personen zeigte sich eine merkwürdige Uebereinstimmung der Scene, worin der Tod des Achill dargestellt ist, mit einer Vase der Fürstin von Canino und manches Bemerkenswerthe für die Geschichte der nachhomerischen Tradition. Nicht minder merkwürdig als der Inhalt, ist die künstlerische Ausführung dieser Bildwerke. Sie geben die erste vollständige Probe der schon von Homer beschriebenen polychromen Sculptur. Die nackten Theile der Figuren treten mit der natürlichen Farbe des Silbers heraus, während die Waffen und die Klei-

Digitized by Google

dungsstücke vergoldet erscheinen. Die Toilette einer Dame aus den Zeiten des Verfalls der Kunst, gab nur unbedeutende Proben dieser Verfahrungsweise.

Wegen der Vortrefflichkeit der Arbeit und der geschmackvollen Decoration verdienten die Vasen Nr. 13 und 14 unter den ersten genannt zu werden. Hr. R. R. bezeichnet sie als ἀποῤῥαντήρια, welche häufig von Silber gefertigt wurden. An dem Rande der innern Schaale liest man noch einmal die Inschrift: Mercurio Augusto Q. Domitius Tutus Ex Voto. Jede derselben zeigt eine überaus reiche Composition, lauter Darstellungen aus den Dionysosmythen enthaltend. Das Ganze erinnert sehr an die Ptolomeische oder Mithridatische Vase des Pariser Antikenkabinetts (bei Felibien, Hist. de St. Denys, p. 344. pl. IV. und Montfaucon, Ant. expl. tom. I., part II., pl. 167). Die Hauptpersonen sind ein männlicher und weiblicher Centaur, von verschiedenem Alter und Angesicht, umgeben von einer Menge von bacchischen Genien, beiderlei Geschlechts und meist geflügelt, und von kleinen Satyrn in den verschiedensten Stellungen, mit einer Masse von Symbolen und Attributen des Dionysos geschmückt. Unter diesen zeichnen sich zwei Trapezophoren aus, mit einer Auswahl prächtiger Gefässe, auf denen man unter andern Darstellungen den Ulysses wie er den Polyphem trunken macht, die Entführung der Leucippiden durch die Dioscuren und einen griechischen Helden zu Pferd mit einer Amazone zu Fuß im Kampf wiedererkennt. Diese Figuren treten auf einem goldenen Grund in der Farbe des reinen Silbers heraus und der Vf. rühmt das Geschmackvolle und die Einfachheit, welche in der ganzen Verzierung herrscht. Die hohe Vollendung, welche die Arbeit dieser Gefässe in jeder Beziehung zeigt, lassen ihn in denselben ausgezeichnete Copien nach Vasen jenes Acragas vermuthen, von dem Plinius meldet, daß er sich vorzüglich durch Bacchus- und Centaurendarstellungen so hohen Ruhm erworben habe.

Pisa.

Herr Professor Rosellini befand sich in den Jahren 1828 und 1829, gleichzeitig mit Hrn. Champollion d. J. auf einer literärischen Expedition, deren großmüthiger Beschützer der Großherzog von Toskana war, in Aegypten und Nubien. Er benuzte vier geschickte Zeichner, welche er zu diesem Zweck mit sich führte, um genaue und vollständige Zeichnungen und Abbildungen von den Sculpturen und Inschriften an den ägyptischen und nubischen Denkmälern nehmen zu lassen. Er hat dasselbe mit zurückgebracht, was Champollion, und da dieser leider an der Herausgabe des von ihm beabsichtigten Werks gehindert ist, so kommt es sehr erwünscht, daß Hrn. Rosellini die Mittel geboten werden, eine Herausgabe der gewonnen Ausbeute zu veranstalten. Der Großherzog von Toskana trägt die Kosten und das Werk erscheint, einer eben bekannt gemachten Ankündigung zu Folge, in folgender Gestalt:

Hr. Rosellini theilt das ganze Werk in drei Abtheilungen, die folgende Gegenstände behandeln:

1) Der erste Theil beginnt mit einer Iconographie der ägyptischen Könige in historisch-chronologischer Folge. In dieser Abtheilung finden zugleich alle auf jeden König bezüglichen Vorstellungen von Kriegsunternehmungen, Triumphen, besiegten Völkern ꝛc., sowie der Götter ihren Platz. Den Beschluß macht eine topographische Beschreibung aller noch heut zu Tage in Aegypten und Nubien vorhandenen Monumente.

2) Der zweite Theil befaßt das ganze öffentliche und Privatleben der alten Aegyptier, als da sind die verschiedenen Uebungen und Costüme der einzelnen Kasten und namentlich der Kriegerkaste, Ackerbau und die Gewerbe zum Bedarf und Luxus.

3) Der dritte Theil gibt alles an, was Gegenstand der ägyptischen Götterlehre ist und befaßt alles in absteigender Ordnung von der Gottheit selbst an, nach ihren Graden der Emanation bis zu den Gebeten, Weihen und Sühngebräuchen. Daran schließen sich Darstellungen des Leichenrituals der Aegypter in allen vorkommenden Modifikationen und was andeutungsweise damit in irgend einem Bezug steht.

Den Kupfern zur Seite geht der Text, welcher zur Erläuterung jener bestimmt ist. Den Hieroglypheninschriften wird eine Übertragung in Buchstabenschrift beigegeben. Eine philologisch genaue Uebersetzung der Inschriften soll am Ende des Werks ihren Platz finden, in der Art, daß die lezten Bände ein Dictionarium Hieroglypho-Copticum enthalten sollen, bei dessen Ausarbeitung alle bis dahin erscheinenden Hülfsmittel und Entdeckungen benuzt werden. Um leztere berücksichtigen zu können, findet der Vf. es ebenfalls gerathen den Prodromus oder die allgemeine Einleitung, welche von allen Bemühungen und Erfolgen genaue Rechenschaft gibt, am Ende des Werks zu liefern. Der Text wird in Oktav, auf starkem Velinpapier mit neuen Schriften gedruckt, 7 — 10 Bände, jeder von ungefähr 300 Seiten, mit lithographirten Erläuterungsblättern versehen, ausgegeben.

Die Kupfertafeln, in Aetzstich, werden, wo sie nur Umrisse liefern, eine in die andere das Stück auf 1½ Franken = Lire florent. 1. 15. 8. zu stehen kommen. Colorirt steigt der Preis nach Beschaffenheit der damit verbundenen Arbeit um das Doppelte oder Dreifache.

Digitized by Google

Jeder Textband von 300 Seiten kostet 6 Franken oder Lire florent. 7., 3. wobei die lithographischen Erläuterungstafeln und die Inschriften in ausländischen Alphabeten mit eingegriffen sind.

Das ganze Werk wird den Preis von 600 Franken oder Lire florent. 775. 16. 6. nicht überschreiten.

Die Zeit der Vollendung ist auf fünf Jahre festgesezt und das Werk ist schon begonnen.

Was nun die Kunstgeschichte und die Alterthumswissenschaft im Allgemeinen betrift, so erlauben wir uns, über den mitgetheilten Plan Folgendes zu bemerken. Vorerst wäre zu wünschen gewesen, daß dieses Werk die Abbildungen aller an jedem einzelnen Baudenkmale vorkommenden Vorstellungen in möglichst natürlicher Ordnung, ganz in der schlichten Weise einer Periegese gegeben hätte. Das Erste worauf eine eindringliche Untersuchung jezt Acht haben muß, ist zu sehen, in welcher Beziehung alle an einem Monument vorkommenden Darstellungen auf das Monument selbst stehen, ohne alle weitere Nebenrücksichten. Diesem zur gründlichen antiquarischen Forschung durchaus nothwendigen Erforderniß, haben die bisherigen Werke, namentlich die Description de l'Egypte, noch nicht von weitem entsprochen. Erst wenn dieses geschehen, wird man es wagen dürfen, zu Untersuchungen, welche höhere Resultate zum Zweck haben, mit einer gewissen Sicherheit fortzuschreiten. Auch mit dem größten Vertrauen auf die Richtigkeit der Champollionschen Ansichten werden es die Forscher auf dem Gebiete der Mythologie dem Herausgeber keinen Dank wissen, wenn alle mythologischen Darstellungen nach den Ansichten des Vfs. und nach den sehr zweideutigen Graden der Emanation in einer höchst einseitigen Anordnung aufeinander folgen. Dieß ist nach dem System und der herrschend gewordenen Ansicht wohl die Weise, in der man jezt allgemein die ägyptischen Götterordnungen annimmt, aber daraus, daß diese Anordnung bisher die einzige gewesen ist, folgt nicht, daß nicht vielleicht die nächsten Jahre zu ganz andern Annahmen zwingen werden. Ein so vielumfassendes und so prachtvoll ausgestattetes Werk, wie das gegenwärtige, macht darauf Anspruch, länger als die Ansichten, unter denen es entstanden ist, brauchbar zu bleiben.

Ueberhaupt aber würde die ganze Eintheilung des Werks, wenn wir sie nach der Ankündigung betrachten, so viel Unbequemes und Mangelhaftes haben, daß der Wunsch für eine Aenderung derselben, vor der Ausführung des so kostspieligen Unternehmens nicht laut genug ausgesprochen werden kann. Denkt man sich, daß um die Vorstellungen an einem Denkmal zu untersuchen, diese aus drei verschiedenen Abtheilungen zusammengelesen werden müssen, oder umgekehrt, daß bei Untersuchung irgend eines Punktes der Archäologie die ganz äußerlich zusammengehörenden Vorstellungen in buntem Gemisch, wie in irgend einem übergelehrten encyclopädischen Werk des vorigen Jahrhunderts, dem Forschenden entgegentreten, so begreift man leicht, wie auf solche Weise das Werk nur neue Schwierigkeiten, nicht aber Bequemlichkeiten und Förderniße darbieten muß.

Nichts ließe sich gegen die von dem Vf. beliebte systematische Anordnung in den Textbänden oder in dem beschreibenden Theil des Werks einwenden. Dieß ist das ausschließliche Eigenthum des Vfs. und mit diesem ziemt es ihm zu schalten und zu walten, wie er es für gut und zweckmäßig befindet. Den Kupfern dürfte dann nur eine ganz succincte Inhaltsanzeige beigegeben werden, während die Beschreibung an seinem Orte stets auf die in dem Atlas befindliche Vorstellung Bezug nähme.

Varianten zu Plinius Kunstgeschichte aus der florentinischen Handschrift,

mitgetheilt von J. Dsann.

(Fortsezung.)

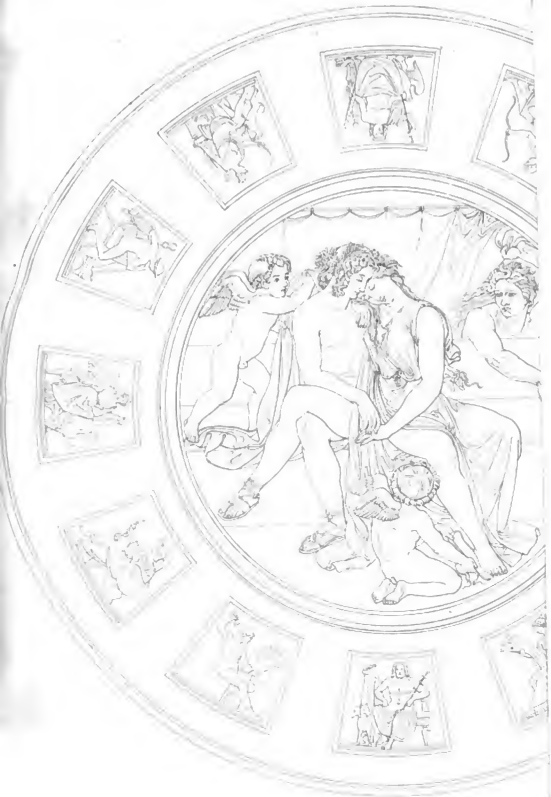
Pag. 682. 1. lintei
circumdicta atque primam talem
secundam singulis
2. dicta
3. dicunt deest
pilocle Aegypti
3. 4. oriontio p. Corinthio
4. et deest
etiamnunc
6. calares p. colorare
teste
feruntur
trita deest
ctelephantus
7. aut deest
nominum
quam p. quem
8. damaratum *)
regis romani
8. 9. tyranni iniurias Cypseli
10. enim deest
11. equibus p. aedibus
nulla sequi minor tam longo

(Die Fortsezung folgt.)

*) Wo sich diese Rechtschreibung des Namens Damaratus, in Handschriften findet, wie hier, verdient sie gewiß den Vorzug vor der gewöhnlichern Demaratus, da dieser Corinthier sicher Δαμάρατος hieß.

Beilage: ein Steindruck.

Digitized by Google



Digitized by Google

N°. 64.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 11. August 1831.

Concurs für die Bildsäule Napoleons zu Paris im Juni 1831.

(Vergl. Kunstblatt Nr. 44. d. J.)

Dieser Concurs schritt langsam vorwärts, woran nicht sowohl ein Fehler der Concurrenten, als vielmehr des Programmes Schuld war. In dem Augenblicke, in welchem die mit dem 1. Juni eingelaufenen Skizzen aufgestellt wurden, erhoben sich Streitigkeiten, weil ein Versehen vorgegangen war, welches die Administration hätte verhüten können und sollen. Man hatte nämlich den Concurrenten nicht gleich anfangs die Dimensionen des Sockels der Bildsäule, d. h. der Bekrönung der Vendomesäule angezeigt, was für sie ein nothwendiges Datum war, damit sie ihre Skizze in ein richtiges Verhältniß zu dem Monument hätten setzen können. Es war für die Künstler unerläßlich, mindestens zu wissen, in welchem Verhältnisse die Figur zu der Halbkugel und der kleinen auf dieser befindlichen Platteform stehen sollte. Da nun das Programm die erforderlichen Notizen den Künstlern mitzutheilen unterlassen hatte, so entstand ein großer Streit unter denen, welche das erwähnte artistische Datum demungeachtet nicht vernachläßigt hatten, und zwischen denen, welche, weil sie entweder daran gar nicht dachten, oder weil sie glaubten, sich keinen Zusatz erlauben zu dürfen, ihre Figur auf eine Platte gesetzt hatten, ohne sie auf das der Säule zur Spitze dienende Piedestal zu erheben.

Die Veranlassung zu einer andern Diskussion gab der Umstand, daß einer oder mehrere Bildhauer geglaubt hatten, zwei Entwürfe vorlegen zu können. Nach dem Beschluß der Administration mußte der eine von beiden sogleich zurückgewiesen werden, oder der Verfasser sich wenigstens für einen bestimmt entscheiden. Das Unpassende einer solchen Maßregel leuchtet von selbst ein; denn wenn dem Staate lediglich daran liegen muß, die beste Composition über einen gegebenen volksthümlichen Gegenstand zu erhalten, warum sollte er den Künstlern hindern, mehrere Proben vorzulegen? Hat doch auch Hr. Jacquot bei dem Concurse für den Giebel der Magdalenenkirche zwei Entwürfe gemacht; und was wollte die Administration dagegen zu sagen finden, wenn ein Künstler mehrere Skizzen unter fingirten Namen einreichte? Am fünften Juni hatte die Ausstellung der eingegangen Skizzen statt und man konnte hier die Bemerkung machen, daß die Concurrenten nicht von der Idee zurückgekommen waren, Napoleon in seiner gewöhnlichen Uniform, und selbst mit dem Oberrocke und dem kleinen Hute vorzustellen, welche beide sich von diesem Costum nun nicht mehr trennen lassen, so wenig auch dergleichen an einem Monumente dem Auge gefallen kann. Einige haben nach vollkommener Einfachheit gestrebt und in ihren Entwürfen nur den Umriß des Helden zu geben gesucht, im Frack und den Hut auf dem Kopfe, ohne sich durch die auffallend nackten Linien des Körpers und besonders der Beine irre machen zu lassen. Andere haben geglaubt, ihren Gegenstand erweitern und ihm zugleich mehr Styl geben zu müssen, indem sie zum Frack noch den Mantel oder wenigstens den Oberrock fügten und die Beine gegen einiges Beiwerk stützten. Andere endlich mußten bei der gesetzten Bedingung der größten Einfachheit gar keine Partie zu nehmen, und das sind diejenigen, welche, nachdem sie sich zum Concurse hatten einschreiben lassen, darauf verzichteten, in die Schranken zu treten.

Herr Molchneit hat den Helden dargestellt mit dem Soldatenfrack, den Hut auf dem Kopf und in der einen Hand Papiere, in der andern einen Bleistift oder Griffel haltend. Ein Mantel fällt von der linken Schulter bis auf die Füße herab, indem er den Körper von vorne unbedeckt läßt. Ein Adler, hinter dem rechten Schenkel, füllt die Gruppe. Hr. Molchneit hat das Magere des Umrisses gefürchtet. Seine Skizze gewährt einen schönen Anblick und hat viel Charakter.

Herr Valois hat sich ebenfalls des Oberrocks bedient, den er, vielleicht zu viel, vergrößert hat, um eine Masse zu gewinnen, die sich mit dem Adler verbindet, welcher sich auf der Rückseite gegen die Schenkel lehnt und sich mit Stolz über einen Haufen von Kronen ausbreitet. Die rechte Hand stützt sich auf den Degen. Die Stellung hat etwas Geschlossenes, nur scheint sie aus

Digitized by Google

wenig charakteristisch. Napoleon hatte kein so martialisches Ansehen, so großer Feldherr er auch war.

Herr Guersant, der ebenfalls den Frack beibehielt, hat Napoleon mit einer Lorbeerkrone betränzt und hat wollen Styl hineinbringen, indem er einen ungeheuren Mantel anbrachte, der selbst die Schenkel von vorne einhüllt. Ein Lorbeerbaum trägt auf einem seiner untern Zweige den Hut, welchen der Künstler nicht auf den Kopf zu setzen gewagt hat. Endlich fällt ebenfalls hier ein Adler die Gruppe auf der Rückseite. In der ganzen Darstellung zeigt sich Talent. Der Kopf aber scheint weder den passenden Charakter, noch die schickliche Bewegung zu haben.

Die HH. Dumont und Duret haben mit vereinten Kräften eine einzige Skizze componirt. Ihr Napoleon ist in einer frühern Zeit dargestellt, bei dem Frieden von Presburg. Er ist gut getroffen; bekleidet mit einem einfachen Frac, mit unbedecktem Haupt, eine Hand an dem Gefäß des Degens, und mit der andern eine Rolle haltend. Die Künstler, welchen ebenfalls vor der Magerkeit des Umrisses bange gewesen, haben auf den Schultern einen Mantel angebracht, welcher hinten bis auf die Mitte des Schenkels fällt. Diese Skizze gewährt im Allgemeinen einen befriedigenden Anblick.

Die des Hrn. Seurre gehört zu einer andern Klasse. Der Frack, der Hut, der Oberrock, alles ist da; und man kann nicht sagen, daß es schlecht sey. Napoleon hat eine Hand in seiner Weste; mit der andern hält er eine Rolle. Die Darstellung ist gut und sehr sprechend.

Herr Merlieux hat seine Skizze von hinten in die Faltenpartien eines ungeheuren Mantels eingehüllt, wodurch sie sehr auseinandergeht; die Gestalt hat nicht den eigenthümlichen Charakter, um kenntlich zu seyn.

Herr Desprez hat keinen Anstand genommen seinen Napoleon darzustellen, wie man ihn fast immer hat sehen können, wenn er Revue hielt oder die Armee kommandirte. Frack und Hut ohne Oberrock und Mantel; eine Hand in dem Westenschlitz, die andere hält eine Rolle. Die Stellung ist einfach, nachdenkend, und sehr charakteristisch. Die Büste scheint ein wenig kurz.

Herr Bougron hat den Helden auf den blanken Degen gestützt, und in einer stolzen Stellung gebildet, die auszunehmen er sich nie die Mühe gegeben hat. Die Figur ist gut gezeichnet; der Mantel, welcher von dem Körper ab auf der linken Schulter hängt, fällt wohl nicht nach den Gesetzen der Schwere.

Herr Barre der Jüngere hat eine wahrheitsvolle Skizze gemacht, in der nämlichen Weise wie Hr. Desprez. Aber er hat den Kopf unbedeckt gelassen; eine Hand in der Weste, mit der andern den Degen haltend. Die Stellung ist wahr und sehr charakteristisch.

Herr Bra hat weit gefehlt, wenn er einen Napoleon machen wollte.

Herr Théraisse ist glücklich gewesen, wenn er Hrn. Mayeur darstellen wollte.

Herr Jouffroy ist ebenfalls glücklich gewesen, wenn er eine gute Skizze für den Concurs machen wollte. Sein Napoleon, mit unbedecktem Haupt, mit einem einfachen Frack angethan, die rechte Hand in der Weste, die linke auf dem Degengefäß ruhend, trägt auf der Schulter, von dieser Seite, einen sehr einfach angelegten Mantel, der hinten bis auf die Erde herabfällt, ohne den Körper überhaupt zu maskiren. Die Stellung hat viel Ruhe und Nachdenken. Die individuelle Aehnlichkeit ist in allen Theilen gut gefaßt. Man erkennt einen Meister in dieser Arbeit.

Die Skizze von Hrn. Rude ist in derselben Weise. Die Gestalt ist gut charakterisirt; die Ansichten des Ganzen befriedigend; man tadelt die etwas excentrische Bewegung der rechten Hand.

Man lobt auch die Skizze von Hrn. Thomas, obgleich der Mantel den Körper zu sehr verhüllt und einen Theil der Individualität wegnimmt, welcher die Person kenntlich machen muß. Man tadelt ausserdem den Cavalleristensäbel, auf den er sich stützt.

In der von Hrn. Gois bedeckt ein Mantel ebenfalls den Frack. Die rechte Hand hält eine kleine Siegesgöttin; die linke hat keine sattsam bestimmte Bewegung. Die Ansicht des Ganzen ist gut, obgleich ein wenig schwerfällig.

Herr Droz hat den Oberrock über dem Kleid angebracht. Sein Held hat den Degen in der Hand und zeigt mit der linken auf andere Gegenden, welche erobert werden sollen. Diese Bewegung ist etwas zu weichlich angedeutet, aber im Ganzen zeigt sich Individualität.

Herr Dufeignenr hat den kleinen Oberrock verlängert, um eine etwas reiche Masse zu erhalten. Die Stellung ist gut und wahr, eine Hand in der Weste, die andere auf dem Rücken. Der Kopf scheint nicht charakteristisch genug.

Herr Gayrard hat seinen Helden dargestellt mit dem Degen in der Hand, den Hut auf dem Kopf, ohne alle Draperie. Er schreitet stolz vorwärts und pflanzt mit der linken Hand seinen Siegesadler auf die Weltkugel. Der Umriß ist von allen Seiten rein, mit Ausnahme von Seiten der Fahne.

Herr Marlet hat sich ebenfalls auf einen einfachen Frack beschränkt. Eine Hand hat er auf dem Rücken, mit der andern hält er eine Rolle. Die Stellung ist geschlossen und charakteristisch.

Herr Foyatier scheint seinen Spartacus haben wiederholen zu wollen mit den Modifikationen, die ein Mann

Digitized by Google

von Talent anzubringen weiß. Aber im Ganzen scheint uns dieser Versuch nicht glücklich.

Herr Elsholt hat keinen Anstand genommen den Frack, den Hut und den Mantel anzubringen. Die Stellung ist recht charakteristisch. Die linke Hand ruht auf dem Degengefäß, und die andere schrint auf die Säule zu zeigen, auf der so viele Großthaten eingegraben sind.

Unter den andern Skizzen, in denen sich Talent zeigte, befinden sich noch die von den Herrn Fessard, Allier, Grasse.

Herr Duvieur hat ohne Zweifel Napoleon in seinem fünfzehnten Jahr darstellen wollen.

Herr Moine wollte ihn romantisch behandeln, ohne Zweifel um ihn dafür zu strafen, daß er ein geschworner Feind von allen Romantikern und Idealisten gewesen. Die Maler sagen zu Hrn. Moine, er solle Skulpturen arbeiten; die Bildershauer sagen ihm, er solle bei den Gemälden bleiben.

Zum Schluß unserer Bemerkungen, erlauben wir uns noch eine im Allgemeinen über die verschiedene Weise, welche mehrere Concurrenten in Hinsicht auf die Totalmasse ihrer Statue beobachtet haben, nämlich, die Schenkel nicht einzuhüllen, damit das Individuelle der Gestalt und der Stellung nicht verloren gehe, und sie auf einen Mantel, den sie von hinten übergeworfen, zu stützen, um Masse zu bilden. Im Marmor, glauben wir, würde dieß sehr passend seyn, weil hier bei den vorspringenden und zurücktretenden Partien, das Schwarze und Weiße gegen einander hervortreten und dem Auge selbst aus weiter Ferne erkennbar seyn würde, aber in Bronze sollten wir meinen, müßte die ganze Masse braun werden, und man würde dann nichts sehen, als den Umriß des Mantels.

Das Preisgericht, welches vom Minister des Innern zur Beurtheilung dieses Concurses ernannt war, bestand aus dem Grafen Bondy und dem Baron Fain, den Bildhauern Cortot, David, Pradier, Rameyd. A. und Nanteuil; den Architekten, Fontaine, Hupot, Lepère; den Malern Gérard, Gros, Guérin, und endlich den HH. Hippolyte Royer-Collard und Edouard Bertin. Es war zu erwarten, daß die Regierung nicht von der Idee abgehen würde, den Helden im einfachen Soldatenfrack und kleinem Hut aufzustellen, ohne auf den Kaisermantel und andere Regierungsattribute Rücksicht zu nehmen, denn dieß Costum stimmt erstlich zu der in ganz Europa angenommenen Tradition, und zweitens konnte die Regierung, unsers Bedünkens ganz weise, nur beabsichtigen den General Napoleon und nicht den Kaiser Napoleon darzustellen. Das Preisgericht entschied mit einer Mehrheit von 7 Stimmen gegen 5, da die Anzahl der Stimmenden nicht mehr als 12 betrug, für die Skizze des Hrn. Emile Seurre, welche Napoleon in ganz gewöhnlicher Art mit Frack, Ueberrock und Hut, darstellt. Noch Hrn. Seurre haben die HH. Dumont und Duret die meisten Stimmen erhalten.

Der ehemalige Oelberg in Ulm.

Der Oelberg stand im obern Münsterkirchhof und war zu den Andachten in der Charwoche bestimmt, bestand in sechs eckenweis gestellten, künstlich bearbeiteten Säulen, deren jede mit einem steinernen Bilde gezieret war, je eine von der andern 7 Werkschuhe stehend, mit einem künstlichen Bogen an einander geschlossen; die Höhe dis an die Dachung war 70 Schuh; äussenherum war er mit einer eisernen, den Ecken des Oelbergs gleichlaufenden Vergitterung versehen, welche 108 Schuhe im Umfang hatte. Das Dach bestand in künstlich durchbrochener Arbeit von gehauenen Steinen, ohne Platten, das Gewölbe war mit Viel bedeckt. Die fünf aus Stein gehauenen Bilder im Oelberg sind von dem Bildhauer-Meister Mühlen*), dessen Namen an dem Jesusbilde steht, im Jahr 1516 verfertigt: Jesus, knieend, das Angesicht und die Hände betend emporbehend, in übergroßer Gestalt; die drei Jünger; Johannes, Petrus und Jacobus, der erste sitzend, die andern liegend, aber alle schlafend, ebenfalls in übergroßer Gestalt und ein Engel mit dem Kelche, in kleinerer Figur. Die Bilder unden Oelberg stellten Juden vor, die Jesum gefangen nahmen; diese Bilder verfertigte nach dem Rathsprotocoll Mittwoch nach Allerheiligen 1517, Bildhauer Meister Michael Erhart.

In alten Handschriften steht auch: „Zu wissen sey nach mir, M. Andreas Sommermann und meinen Kindern und Enkeln, daß wir haben einen Oelberg gen Ulm von unsern lieben Vorältern gestiftet auf das ganze Sommermannische Geschlecht u. s. w.“

„Den Oelberg hat Matthäus Böblinger vom Eßlingen gen Ulm verordnet und hat viel Staine gehauen zu denselben Zeiten, 1474. Darnach über drei Jahre war ich bestellt von meinem Herrn von Ulm zu ihrem Kirchenbau.“

„Agnes Mayerin, genannt Taufendschöne stiftete wegen des wirdigen Baues einen Jahrtag mit zwo Messen 1473.“ Die Brsserersche Familie im Ulm stiftete ein ewiges Licht, das 1528 abgethan wurde.

Dieses Werk wurde 1473 zu bauen angefangen, aber bald eingestellt, am Thurme des Münsters gearbeitet und erst 1516 wieder angefangen. Da aber der Münsterthurm 1492 zu sinken drohte, so wurde die Sommer-

*) Auch die Visirung des Oelbergs ist von diesem Künstler.

Digitized by Google

mannische Stiftung vereitelt der Magistrat aber brachte den Oelberg zu Stande, Montag nach Lätare 1518, heißt es: „Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehre, Ermahnung, „Danksagung und ewigen Gedächtniß seines Sohnes bit„tern Leidens und Sterbens.“ Derselbe verordnete auch: „Wer hinfüro, er sey jung oder alt, niemand ausgenommen, gedachten Oelberg, den ein Ersamer Rath sast köstlich zu machen verordnet, es sey an Juden oder andern Bildern, mit Werffen oder in andre Wege, unsündert oder Schaden thät, oder über das Dill hinüberseigt, der soll 1 Pfund Heller zur Straff unablöslich geben und bezahlen, und wo junge Knaben, die straffbar würden, die Straffe nicht zu geben hätten, sollen dieselbe ihre Aeltern ohne alle Widerrede bezahlen und geben.“

Als im J. 1492, an einem Sonntage während des Gottesdienstes, zwei oder drei große Steine aus dem hohen Thurmgewölbe des Münsters fielen, und man den Einsturz des Thurmes, der bereits zu einer Höhe von 257 Fuß gediehen war, befürchtete, mußte Matthäus Sommermann aus Ulm fliehen, um nicht der Rache des Volks ausgesetzt zu seyn. Der Rath in Ulm verbannte ihn auf ewig aus Stadt und Land, gab ihm aber seine Verpflichtung der Stadt Werkmeister zu seyn, nicht zurück, welches ihn hinderte, anderswo Dienste zu nehmen. Deswegen bittet Graf Eberhard d. ä. von Wirtemberg, ihm diese Verpflichtung herauszugeben, d. d. Wildbad, Montag Erhardi 1494, noch einmal Böblingen, Donnerstag vor Bartholomäi deßelben Jahrs. Auf dieses entließ man ihn mit einer gütigen Straffe seiner Pflicht, Montag nach Bartholomäi 1491. Doch mußte er für sein ganzes Leben aus der Stadt und Herrschaft schwören, und dabei geloben, diejenigen, an welche er des Pfarrkirchenbaues wegen einen Anspruch zu haben vermeine, vor Stadtammann und Gericht in Ulm bleiben zu lassen und nicht vor ein auswärtiges Gericht zu ziehen.

Die Bilder um den Oelberg wurden am 16. Junius 1531, zerstört, die im Oelberg Montag nach Ostern 1534, zur Zeit des Zwinglianismus in Ulm, weggethan, und der Oelberg selbst, ein Werk der Kunst und des Alterthums, das 289 Jahr gestanden, und noch in ganz gutem Zustande gewesen, im Jahr 1690 durch den Steinmetz und Stadtwerkmeister Heinrich Hacker, und nachher öfter renovirt, von der baierischen Regierung am 6. Mai 1807, Nachmittag 2 Uhr, zur vermeintlichen Verschönerung des obern Kirchhofes, niedergerissen, und das eiserne Gitter zur Einfassung des Kirchhofes an der Westseite verwendet. Aber auch diese Einfassung wurde 1829 weggethan, um dadurch den obern Kirchhof mit dem sogenannten Platz zu vereinigen, welches einen schönen Anblick gibt, und besonders für die Jahrsmessen, die daselbst gehalten werden, vortheilhaft ist. An die Stelle des Oelbergs wurde 1809 eine Linde gesetzt. In der Furtenbachischen Kunstkammer war: Eine etwa 3 Schuh hohe und 1½ Schuh breite, auf Pergament mit höchstem Fleiße, nach der Architectura gothica, mit der Feder gerissene Tafel, den Oelberg beim Münster in Ulm vorstellend, wie er 1517 noch ganz gewesen, sammt den Figuren Christo und seiner Jünger. Eine andere Abbildung befindet sich bei einem Kupferstich des Münsters von Jacob Geiger d. J. und Johann Frank 1659 verfertigt.

Matthäus Böblinger oder Matthäus Sommermann, welches eine Person ist, starb zu Eßlingen im J. 1505, wo in der Frauenkirche sein Grabstein steht; er ist der Baumeister der Spitalkirche zu Eßlingen, 1482.

Wirtingen. Weyermann.

Varianten
zu Plinius Kunstgeschichte aus der florentinischen Handschrift,
mitgetheilt von F. Osann.

(Fortsetzung.)

Pag. 682. 12. urbitate
Atalante
13. comimis p. comiuns
14. templi p. templi
tollere eas
16. ipse
nullum
16. 17. consummatum
17. annmiliacis p. cum Iliacis
19 Fabia clarissima gentes
21. aeda a Claudii
boario deest
22. pacubi p Pacuvii
clariorem qui
23. scena
24. Turpillum
mest p. nostrae
24. 25. vellet referret puleris eius operibus hodieque
25. 26. moratur
26. senecta sit edius laboo *)
Pag. 683. 1. eliam p. et
2. Fugit p. Fuit
ad principum vivorum p. et princ. vir.
3. Cum Q. Pedius nepus q Podii

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Aehnliche Verschiedenheit der Lesart fand auch Sillig Cat. artif. S. 235 in den von ihm verglichenen Handschriften zu Paris, so daß die Critik über diese Stelle doch vielleicht noch nicht für abgeschlossen angesehen werden dürfte.

Digitized by Google

N°. 65.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 16. August 1831.

Kunstliteratur.

Geschichte der Malerei in Italien, vom Wiederaufblühen der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts, von Ludwig Lanzi. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt herausgegeben von Adolph Wagner. — Zweiter Band. Leipzig, Joh. Ambr. Barth 1831. 8.

Der erste Band dieses Werks ist in Nr. 88 des Kunstblatts 1830 von andrer Hand angezeigt und dabei der Standpunkt angegeben worden, von welchem aus die einsichtsvollen Herausgeber die Kunstgeschichte des Lanzi betrachtet und auch ihre Arbeit beurtheilt wissen wollen. Der vorliegende zweite Band ist in derselben Weise übersetzt und commentirt, wie jener, und Ref. kann dem dort schon im allgemeinen ausgesprochenen Lobe nur einzelne Bemerkungen hinzufügen. Dieser Band enthält die Schulen von Venedig und der Lombardei, nämlich die von Mantua, Modena, Parma, Cremona und Mailand. Was die Uebersetzung betrifft, so ist sie durchaus treu und dem Style des Originals angemessen; nur hie und da hat das Streben nach Kürze zu einiger Undeutlichkeit oder zur Wahl ungewöhnlicher Worte geführt. So S. 46, wo von Mantegna die Rede ist, „und auf einem seiner Bilder bemerkt man Landschaften und Grüne in ihrem Charakter ꝛc.“, welches doch undeutlicher wird als das auch im Italienischen harte: si notan paesi e verzure sul lor carattere. Oder S. 180 „besonders lobt man seinen Besuch“ in welchem Ausdruck nicht Jeder das Bild der Heimsuchung (Visitazione) bezeichnet finden wird. S. 209 würden wir das limitato mit besonnen übersetzt haben.

Was die Zusätze betrifft, so konnte das reiche Material, das Lanzi hier angehäuft hat, noch manchen Anlaß zu Erörterungen, Untersuchungen, Nachträgen und Berichtigungen bieten; die Herausgeber haben sich jedoch, wie billig, auf das Nothwendigste beschränkt, und Hr. v. Quandt that sich hauptsächlich bemüht, zu den im Texte enthaltenen Charakteristiken der Künstler, dasjenige hinzuzufügen, was entweder zur Berichtigung von Lanzi's Ansicht oder zur schärfern und bestimmtern Zeichnung nothwendig schien. Und hierin finden wir einen vorzüglichen Werth seiner Zusätze, daß sie überall mit Wenigem den rechten Gesichtspunkt angeben und den Leser in den Stand setzen, den Autor kritisch zu lesen. Dieß war nun freilich nur in den Hauptpunkten möglich, ist aber auch überall, wo es hauptsächlich Noth thut, geschehen; denn alles Einzelne und Kleine zu berichtigen, bei jedem Worte des Lobes oder Tadels das zu Viel oder zu Wenig abzuwägen, wäre eine endlose Arbeit, und zuletzt doch auch nur Sache der individuellen Meinung geworden. Bei dem gänzlichen Mangel einer durchgreifenden höhern Ansicht, und bei seinem eifrigen Streben nach historischer Vollständigkeit, mußte Lanzi nothwendig in den Fehler verfallen, das Geringfügige mit eben so viel Gewicht zu behandeln, wie das Ausgezeichnete; daher schildert er, wo er von mittelmäßigen Künstlern und Manieristen spricht, wie ein Liebhaber, während bei großen Meistern seine Darstellung oft scheu oder nüchtern weit unter der Höhe des Gegenstandes bleibt.

Als vorzüglich gelungene Charakteristik heben wir zur Beherzigung der jüngern Maler folgende Stelle aus, worin Hr. v. Quandt das Colorit des Paolo Veronese schildert: „Paul Veronese malte mit erstaunlicher Leichtigkeit und Sicherheit. Seine Farbe ist auch darum so rein und kräftig, weil er sie nicht quälte, sondern aufs erstemal den rechten Ton traf. Auch lasirte er weniger als andere Venetianer, und daher werden seine Bilder nicht so leicht durch Reinigung verderbt. Wie Tizian in seiner besten Zeit, liebt Paolo ein volles Licht und meidet die finstern Schatten, und dennoch runden sich alle Gestalten durch die genaue Beobachtung der Wirkung der Farben und des Lichts auf das Auge. Alle Theile eines menschlichen gesunden Körpers, auf welche das Sonnenlicht gerade auffällt, haben eine röthlich-gelbliche Farbe, und zugleich ist es die, welche das Auge am meisten reizt, ihm gleichsam freundlich entgegenleuchtet und von diesem Sinnorgane am lebhaftesten aufgenommen wird.

Digitized by Google

Daher treten so beleuchtete und gefärbte Stellen scheinbar hervor. Andere Theile, welche nicht den Strahlen zugewendet, sondern seitwärts liegen, empfangen ihre Beleuchtung durch Widerscheine von näheren und ferneren beleuchteten Gegenständen, ja von der mit Licht erfüllten Atmosphäre, und diese Widerscheine hauchen gleichsam den Theilen auf welche sie fallen, die Farbe der Gegenstände an, von welchen sie abprallen. Da nun diese Widerscheine blaulich sind, wenn sie aus der freien Luft kommen, so theilen sie diese blauliche Farbe dem weniger beleuchteten Gegenstande mit, und wenn dieser eine zarte Haut ist, so entsteht aus der Mischung mit der bloß gelbröthlichen Farbe ein Lichtgraulichgrün. Diese Färbung fällt aber dem Auge, weil sie matter ist, weniger auf, und so weichen diese Theile scheinbar zurück und erscheinen als Halbschatten, selbst wenn sie fast so hell sind, wie die beleuchteten Stellen. Durch Farbe scheinbar hervortretende und zurückweichende Stellen bilden eine scheinbare Rundung; und da Tizian und Paolo dieß treu beobachteten, so runden sich ihre Gestalten ohne Aufwand von starken Schatten und scharfen Gegensätzen von Hell und Dunkel; ja die entzückenden Glieder, die sie malen, schwimmen in Licht und Helligkeit, und doch glaubt man sie umfassen zu können. Auch beobachteten sie die Zusammenstellung solcher Farben, die sich gegenseitig heben, wie gelb und blau, roth und grün, und vermieden dieß, wo sie eine sanfte, suchten es, wo sie eine lebhafte Wirkung hervorbringen wollten. Auch erscheint das Lichte auf ganz hellem Grunde doch schattig. Von andern Principien des Colorits, welche den Paolischen ganz entgegengesetzt sind, werden wir bei der Bologneser Schule sprechen."

Ueber einzelne Zusätze erlauben wir uns nur folgende Bemerkungen: S. 15 Anm. 12 vermuthet Hr. v. Q., daß ein deutscher Künstler mit Bartolommeo Vivarini von Murano in Verbindung gestanden, von welchem letzterer den eckigen Faltenwurf der deutschen Schule möge angenommen haben. Bleibt es aber nicht räthselhaft, daß eben der mit der Jahrzahl 1473 bezeichnete h. Augustinus dieses Meisters in S. Giovanni und Paolo zu Venedig zwar in der Zeichnung weit schöner, aber im Machwerk ganz und gar so ausgeführt ist, wie A. Dürer in seiner besten Zeit seine Gemälde zu behandeln pflegte, nämlich dünn lasirt, zum Theil vergoldet und die Umrisse häufig mit feinen schwarzen Strichen angezeigt? Sollte man daher nicht vielmehr auf eigenthümliche Entwicklung des Vivarini und späteres Einwirken seiner Manier auf die des A. Dürer schließen dürfen? — In derselben Kirche befindet sich auch ein großes Gladgemälde von Bartolommeo, das den Raum eines Fensters einnimmt und acht lebensgroße Figuren und siebzehn Brustbilder enthält; es ist 1814 wieder hergestellt worden.

S. 26 ff. hätten bei dem Nachrichten über Antonello von Messina auch die Schrift des Ritters T. Puccini zu Florenz und die des Hrn. de Bast in Gent angeführt werden können, welche letztere die neuesten und vollständigsten Untersuchungen über diesen Künstler enthält. S. die Uebersetzung der letzteren mit Zusätzen von S. Boisserée im Kunstblatt 1826 Nr. 78 ff.

S. 58 Anm. 50. wo von den Malern im Friaul die Rede ist, hätte die Storia della Bella Arti Friulane des Grafen Fabio di Maniago einer Erwähnung verdient, die 1823 eine zweite Auflage erlebte (Udine, Gebr. Mattiuzzi.)

Ob das S. 74 Anm. 9 erwähnte Bildniß der Violante von Paris Bordone in der Münchner Gallerie ächt sey, scheint uns einigem Zweifel unterworfen.

S. 242 ff. hat Hr. v. Q. eine Vertheidigung Canova's gegen die Angriffe mehrerer Kritiker, namentlich Fernow's unternommen, dessen Beurtheilung er leidenschaftlich nennt. Ref. ist ebenfalls ein Freund der Billigkeit und mäßigen Urtheils, indessen leugnet er nicht, daß Hrn. v. Q's. Urtheil ihm aus persönlicher Freundschaft mehr als aus wahrhaft künstlerischer Würdigung entsprungen scheint. Das Verdienst, die Bildnerei nach langer und schwerer Verirrung zur Erkenntniß des Schönen zurückgeführt zu haben, wird niemand Canova bestreiten; eben so wenig die vollendete Bearbeitung des Marmors; die Natürlichkeit aber, die Hr. v. Q. ihm unbedingt neben der Anmuth vindicirt, können wir ihm nur in wenigen Werken gelten lassen. Wo er Kraft und Großartigkeit zu erreichen sucht, zeigt er Uebertreibung der Motive und aufgedunsene Behandlung der Formen, wo er nach Schönheit strebt, eine Weichlichkeit und Affektation, welche sowohl den Gedanken als der Ausführung eine falsche Richtung gegeben hat. Nicht der reinmenschliche Geist, sondern ein Anhauch des modischen Zeitgeistes ist es, der uns aus seinen Werken entgegenweht. Auch den Vorwurf wird Hr. v. Q. nicht völlig von C. ablehnen können, daß seine Compositionen oft mehr malerisch als plastisch geordnet sind. Man sehe nur seine Tänzerinnen und ganz besonders seine Reliefs, zumal die letzten, die er für seine Kirche in Possagno entworfen, und worin er, zu einer Zeit, wo Thorwaldsen bereits die ächte Behandlung des Reliefs in großen Beispielen gezeigt hatte, neben einer unsichern, verfließenden Anordnung der Flächen, noch Wolken und Lichtstrahlen, nach Art der verderbtesten Manier, anbrachte. — Gern unterschreibt Ref. was Canova's Charakter als Mensch betrifft, und trotz dem lebhaften Gefühl jener Schwächen, verkennt er doch in ihm den wahrhaft genialen Künstler nicht, dem sich in Lebendigkeit der Composition und Heiterkeit der Ausführung wenige Neuere an die Seite stellen können.

Digitized by Google

S. 251 Anm. 5 hätten bei Aufzählung der Werke Mantegna's die vortrefflichen Cartons, Cäsar's Triumphzug vorstellend, in Hamptoncourt erwähnt werden sollen, über welche Nöhden in Goethe's Kunst und Alterthum Bd. 4 Nachricht ertheilt hat. Die gute Erhaltung dieser neun, mit Wasserfarben ausgeführten, Bilder, die in einem Saale rings um die Wand aufgemacht sind, und die von Nöhden gegebene Nachweisung, daß sie durch förmlichen Ankauf in Besitz des Königs Carl I. gekommen, dient zur Berichtigung der Aeußerung Lanzi's „der Sieg Cäsars in mehreren Bildern, sey bei der Plünderung Mantua's von den Deutschen geraubt worden und habe in England seine Endschaft erreicht.“ Mantegna's Frescogemälde in der alten herzogl. Burg zu Mantua, welche jetzt als Archiv dient, sind nicht so sehr erloschen, wie man nach Anm. 4. glauben möchte, und wurden schon in Goethe's Propyläen 3, 2. S. 51. aufgezählt. Die S. 249 von Hrn. v. Q. beigebrachte Inschrift befindet sich daselbst auf einem vergoldeten Schild, der von Genien mit Schmetterlingsflügeln getragen wird. Ein Kopf in dem Bilde der Familie Gonzaga gilt für das Bildniß Mantegna's. Endlich hätte auch noch die vortreffliche große Tafel dieses Meisters über dem Hauptaltare von S. Zeno zu Verona genannt werden können, die aus dem Pariser Museum an ihre ursprüngliche Stelle zurückgekehrt, und nur leider wegen der Höhe und Dunkelheit des Orts, den sie einnimmt, wenig genießbar ist. In der mittlern Abtheilung sieht man die Jungfrau mit dem Kind und mehreren Engeln; in der einen Seitenabtheilung die Apostel Petrus, Paulus und Johannes, und in der andern Johannes d. T., den h. Georg, den h. Benedikt und einen Bischof.

S. 277 Anm. 2 scheint uns das über Niccolo dell' Abate ausgesprochene Urtheil zu unbedingt und herb. Die Geburt Christi unter der Arkade der Leoni zu Bologna, welche Lanzi rühmt, ist nach unserem Gefühl ein in der That des Rafael würdiges Bild; solche Hoheit der Charaktere, natürliche Anmuth des Ausdrucks, und Lieblichkeit der Gruppirung hat kein anderer Bolognese erreicht. Primaticcio ist zwar manierirt im Vergleich mit Niccolo, doch würde man jenem nicht minder Unrecht thun, wenn man ihn nach den Kupferstichen der Schule von Fontainebleau, als diesem, wenn man seine Geburt Christi nach dem Blatt von Gaet. Gandolfi beurtheilen wollte.

Das S. 318 von Lanzi erwähnte Gemälde Correggio's das „Gebet Christi im Garten, im Escurial“, befindet sich jetzt im Besitz des Herzogs von Wellington in London, und die von Pungileoni 3, 150. angeführte etwas schwächere Wiederholung desselben, welche jedoch ebenfalls für Original gehalten wird, in der brittischen National-Gallerie. Zu den neuerlich aufgefundenen Werken Correggio's gehört ein Bild der Kreuztragung, in der Gallerie zu Parma, wahrscheinlich aus seiner ersten Zeit, von welchem im Kunstbl. 1823 S. 108 Nachricht gegeben ist.

Zu S. 379 Anm. 6 wo auf die Beschreibung der Basilika des h. Ambrosius zu Mailand in Millins Reisen verwiesen wird, wäre noch das prachtvolle Werk des Doktor Giulio Ferrario: Monumenti sacri e profani dell' Imperiale e Reale Basilica di Sant Ambrogio in Milano; Mailand, 1824. Fol. zu erwähnen gewesen. Es ist höchst ehrenwerth, daß in Italien, wo der Buchhandel so sehr daniederliegt, noch immer eine bedeutende Anzahl so prachtvoll ausgeführter Specialwerke zu Tage gefördert werden, während wir in Deutschland verhältnißmäßig nur sehr wenige besitzen.

Die Anekdote, welche Lanzi S. 388 Anm. 14 dem Lomazzo nacherzählt, daß Leonardo da Vinci bei dem Kopf seines Christus in dem Cenacolo verzweifelt sey, ob er ihm eine noch höhere Schönheit als den beiden Jakoben würde geben können, darf wohl nur als ein Beweis, wie wenig Leonardo sich selbst genügte, verstanden werden, aber nicht, daß der Kopf deshalb unvollendet geblieben. Ref. ist es immer auffallend gewesen, daß noch von niemand angemerkt worden ist, wie bei der großen Verderbniß des Gemäldes, gerade dieser Kopf die Spuren hoher Schönheit trägt; noch deutlicher überzeugte er sich, daß Leonardo ihn eben so vollendet habe wie die übrigen, an den mit Pastellstiften gezeichneten Studien zu den Köpfen des Cenacolo, die sich fast vollständig im Besitz des verstorbenen Präsidenten der Londoner Akademie, Th. Lawrence, befanden und nun leider durch Versteigerung vereinzelt und zerstreut worden sind. Die Zeichnung des Christuskopfes ist ganz den ächten Spuren des Gemäldes ähnlich, nur ohne Bart. Voss gibt der Erzählung des Lomazzo die richtige Deutung, indem er erwähnt, daß Leonardo sein einziges seiner Werke, selbst das Bildniß der Mona Lisa nicht, für vollendet angesehen.

S.

Der innere Heerdbrucker- (Donau) Thor-Thurm in Ulm.

Dieser Thurm verdient der Geschichte aufbewahrt zu werden, besonders da er auch für die Kunst manches Denkwürdige hatte.

Er war ein von Quadern und Backsteinen massives viereckigtes Gebäude mit einem gewöhnlichen Giebel-

Digitized by Google

dache von rothen Platten, im J. 1490 sehr hoch gebaut, und weil er, nach damaliger Art zur Befestigung der Stadt diente, die im J. 1480 zu bauen angefangen wurde, mit Falconetten versehen, auch waren auf den obern Böden viele grosse Pflastersteine, wie auf den andern Thürmen, um dem Feinde, wenn er bis dahin kommen sollte, durch Herunterwerfen demselben noch zu schaden, welche aber im September 1786 weggebrach[t] wurden. Auf dem Thurme hatte man eine treffliche Aussicht in das Donau-, Günz- und Mindelthal; auch war ein Hochwächter auf demselben; im J. 1529 und wieder 1649 wurde er niederer gemacht und 1827 ganz abgebrochen.*) Inwendig hatte er nichts Merkwürdiges; beim Abbruche fand man am 21. December zwei jüdische Grabsteine **) vom Jahr 1274 und 1306, welche bisher unbekannt waren.

Hingegen aussen an der südlichen Seite hatte er treffliche Freskomalereien: Auf Befehl des Magistrats in Ulm wurden im J. 1529 die Bildnisse des Kaisers Friedrich III., seines Sohnes Maximilian I. und der sieben Churfürsten, mit der Reichs- und Städte-Fahne bei einem Römer- oder andern Zuge gebräuchlich, dahin gemalt; die Gemälde hatten hohen Farbenglanz, die Bekleidung der Fürsten war in altdeutschem Costume mit Gold und Silber verziert. An demselben Thurm wurde am 2. Mai 1531 Abraham wie er seinen Sohn Isaak opfern wollte, an die Stelle eines aus gebrannten Steinen verfertigten Crucifixes, gemalt. Die Zeichnung, Anordnung und Perspektive des ersten Gemäldes übertraf aber die des zweiten weit; ich halte den Künstler für den damals berühmten Freskomaler Conrad Miller, der 1526 lebte; der Maler des zweiten Stücks ist mir unbekannt. -

Wirtingen. Weyermann.

*) Der äussere Heerdbruckerthurm wurde 1802 abgebrochen.

**) Jetzt kennt man neun Grabsteine von Juden, die ehemals in Ulm lebten. (Etwas von dem ehemaligen Aufenthalte der Juden in Ulm. Vom Professor Beesenmeyer. 4. Ulm, 1797.)

Varianten

zu Plinius Kunstgeschichte aus der florentinischen Handschrift,

mitgetheilt von F. Osann.

(Fortsetzung.)

Pag. 683. 4. cum deest
multis p. mutus
in eo p. eum
5. fuerit p. erat
6. vitam p. autem
7. a M. deest
Maximo
qui deest
pictam p. picturae
Cartaginenses
8. heronem in sicilium vicerat*)
9. CCCCLX
etiam p. et L.
10. tulisset fratris
aut p. haud
11. in deest
12. Mancius
si tunc eius p. situm eius
13. abstinens
14. proxime
16. imaginem advolarant
18. cum deest
19. Attalus XIII. emisset tabulam Aristides
pretio
21. primum**)
23. lepus egentis
contextis p. cum testis
24. mensca es p. me reris
intapabulam pictum p. in tabula pictum
25. exercentem p. exserentem
pastores senes
Techonorum
26. respondit legatus
quantine eum
28. tabulis publice fecit
29. genetrix
proprior
31. fierit satis fuisset
32. edem p. eadem

Pag. 684. 2. paulante cum refrigerentur***)
3. tabulis
4. faciem pictam
ad p. ac
5. Id est p. idem
curiam

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Vicerat steht auch im Cod. Med., welcher überhaupt einige Verwandtschaft mit dem unsrigen zu verrathen scheint.

**) So wiederum Cod. Med.

***) Aus einem vetusto exemplari wird unter grosser Betonung die Lesart refringerentur angeführt, deren Sinn wir jedoch nicht recht verstehen können. Dagegen bestätigt diese Lesart gewissermaßen die der florentiner Handschrift, und es scheint hier allerdings von einem Abkühlen die Rede zu seyn, dessen Erklärung wir aber den Technikern überlassen müssen.

Digitized by Google

N°. 66.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 18. August 1831.

John Flarman.

Obgleich schon verschiedene Nachrichten über die Lebensumstände dieses ausgezeichneten Künstlers ins Publikum gekommen sind, so dürften doch die folgenden, dem Annual Biography and Obituary Vol. XII. entnommenen Notizen unsern Lesern nicht unwillkommen seyn.

John Flarman stammt aus einer alten und angesehenen Familie in Buckinghamshire und wurde am 6. Juli 1755 zu York geboren. Sein Vater, John Flarman, war Bildhauer und arbeitete viele Jahre in den Werkstätten von Roubillac und Sheemaker; später beschäftigte er sich mit dem Verkauf von Gypsarbeiten nach Antiken und hatte seinen Laden zuerst in New Street, Coventgarden, dann auf dem Strand zu London.

Die Sammlung von Abgüssen nach klassischen Arbeiten in dem Laden des Vaters blieb nicht ohne mächtigen Einfluß auf den lebendigen Geist des jungen Flarman. Er bossirte mit vielem Eifer und Geschick und fand bei den Besuchern des Ladens vielfache Aufmunterung. In seinem fünfzehnten Jahre trat er als Zögling in die königl. Akademie und setzte hier seine Studien mit unermüdlichem Fleiße fort. In der Werkstätte eines Meisters hat er nie gearbeitet, indessen hat der Bildhauer Banks frühzeitig einen bedeutenden Einfluß auf seine technische Bildung gehabt, so wie die trefflichen Künstler Georg Cumberland, Sharp, Blake und besonders Stothard, in deren Gesellschaft er häufig die Abende mit Zeichnen hinbrachte, vortheilhaft auf ihn wirkten. — Bei allem seinem Fleiße konnte er es jedoch nicht erreichen, daß ihm in dem Jahre, in dem er der königl. Akademie angehörte, die goldene Medaille zu Theil geworden wäre. Er vergoß die bittersten Thränen, als Joshua Reynolds ankündigte, der Ausschuß habe dieselbe Englebeart zuerkannt. Indessen erregte dieses Fehlschlagen seinen ganzen Ehrgeiz, statt seinen Muth niederzuschlagen.

Flarman miethete sich nun eine Wohnung in Wardour Street, Soho, wo er sich mit Modelliren in Thon und Wachs beschäftigte. Unter seinen frühesten Arbeiten nennt man mit Auszeichnung die Wachspeostie einer Ariadne und des kapitolinischen Antinous-Kopfes. 1782 heirathete er Miß Anna Denman, die Tochter eines achtbaren Mannes in London, ein eben so liebenswürdiges als gebildetes Weib; sie war in der neuen, besonders der französischen und italienischen Literatur sehr bewandert und begleitete ihren Gatten nach Italien, wo sie Theil an seinen Studien nahm. Diese Reise trat Flarman 1787 an und verweilte sieben Jahre dort. In Rom wohnte er in der Via felice und seine Arbeiten wurden bald ein Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Der Earl von Bristol vermochte ihn, seine Gruppe, die Wuth des Athamas aus Ovids Metamorphosen darstellend und aus vier Figuren über Lebensgröße bestehend, in Marmor auszuführen. Diese Gruppe ist jetzt zu Ickworth, dem Sitze des Marquis von Bristol, in Suffolk. Für diese Gruppe erhielt Flarman 600 Pf. St. Bald darauf fertigte er, im Auftrage von Hare Naylor, seine bekannten Zeichnungen aus Homer. Naylor zahlte nur eine Guinea für das Blatt; indessen brachten ihm diese Zeichnungen andere mannichfache Vortheile. Thomas Hope, für den er eine Marmor-Gruppe, Amor und Psyche, gefertigt hatte, bestellte in gleicher Art ausgeführte Umrisse aus Dante, und die Gräfin Spencer eine Reihe Zeichnungen aus Aeschylus. Diese sämmtlichen Blätter stach Thomas Piroli und verbreitete sie.*) Man weiß, welchen Beifall sie in ganz Europa fanden. Anfangs soll Flarman, nach den Aussagen eines glaubwürdigen Mannes, der ihn zu Rom oft sah, seine Zeichnungen ganz nach griechischen Vasengemälden gearbeitet und lange angestanden haben, bis er sich von diesen Vorbildern los-

*) Die Zeichnungen zu Homer und Aeschylus erschienen zu Rom 1793. Die Platten zu Dante kaufte Thomas Hope und bewahrte sie mehrere Jahre, worauf er sie an die Buchhandlung Longman und Comp. abließ. Diese Handlung ließ, da die Platten zur Odyssee zu Rom verloren worden, die ganze Reihe mit einigen neuen Blättern wieder stechen und gab 1805 den ganzen Homer, 1816 Dante heraus, 1817 ließ sie eine Reihe von Zeichnungen aus Hesiod, von Flarman gezeichnet und von Blake gestochen, erscheinen.

Digitized by Google

sagte und seinem Talente vertrauend frei und selbstständig arbeitete.

Während seines Aufenthalts in Italien nahmen ihn die Akademien von Florenz und Carrara zum Mitgliede auf. Im J. 1794 kehrte Flaxman nach England zurück und ließ sich zu London nieder. Das erste Werk nach seiner Rückkehr war das Denkmal für Lord Mansfield in der Westminster-Abtei. Der sitzende Greis, die Gerechtigkeit und das Erdarmen zu seinen Seiten, der Tod im Hintergrund, bilden eine wahrhaft erhabene Gruppe; die Figur des Todes ist ganz griechisch gedacht, wenn auch die Ausführung vieles zu wünschen übrig läßt. Flaxman weihte sich von dieser Zeit an fast ununterbrochen seiner Kunst und das Verzeichniß seiner Arbeiten am Schlusse dieser Biographie wird hinreichend darthun, wie eifrig er in seinem Berufe wirkte. Einfachheit und Schönheit ist das Charakteristische seiner Hervorbringungen, unter denen man das Monument der Familie Baring zu Micheldever, in Hamshire, und die Gruppe, Michael und der Satan, im Besitz des Carl von Egremont, vorzugsweise anführen muß.

Im J. 1799 machte Flaxman den Vorschlag, auf Greenwich Hill eine kolossale Statue der Brittannia aufzustellen. Den Brief, welchen er über diesen Gegenstand drucken ließ, die Charakteristik des Malers Romney, mit welchem er sehr befreundet war, in „Hayley's Life of Romney" und mehrere Artikel über Kunstgegenstände in Rees's Cyclopaedia beweisen seine vielseitige Bildung, die Begeisterung für seine Kunst und sein eindringendes Studium der alten Kunst.

In den Mußestunden war Flaxman eine Reihe von Jahren mit Zeichnungen und einem Modell zu dem Schilde des Achilles, nach der Beschreibung Homers im achtzehnten Buch der Ilias, beschäftigt. Diese Arbeit wurde 1818 vollendet. Die Goldschmiede und Juweliere Rundell und Bridge übertrugen diese Arbeit unserem Künstler und zahlten ihm für Zeichnungen und Modell 620 Pf. Sie ließen vier Abgüsse in vergoldetem Silber machen, von denen jeder auf 2000 Pf. geschätzt wurde und welche der König, der Herzog von York, der Graf von Lonsdale und der Herzog von Northumberland erhielten. Dieser Schild hat neun Fuß im Umfang; die Wölbung beträgt sechs Zoll. Von der Geschicklichkeit und dem Fleiße, welche eine solche Composition erfordert, auf welcher über hundert menschliche Figuren, eine große Anzahl Thiere u. s. w. dargestellt sind, macht sich wohl nur ein Künstler, welcher ähnliche Arbeiten versucht hat, eine hinreichende Vorstellung. Flaxman hat in dem verhältnißmäßig kleinen Raum alles das Wissen zusammengedrängt, welches er sich durch das Studium der Natur, der Kunstwerke und der Literatur der Griechen während eines langen und thätigen Lebens erworben. Unter den auffallendsten Schönheiten dieses glänzenden Kunstwerkes nennen wir die Personifikation der Sonne durch das geistreiche Hochrelief, Apollo auf seinem Wagen darstellend, auf der Mitte des Schildes, so wie die Art, in welcher der Angriff der Löwen auf eine Heerde Ochsen und das Hochzeitfest behandelt wurden. In der Darstellung kriegerischer Scenen hat Flaxman den ganzen Reichthum seines Talents und die Genauigkeit seiner anatomischen Studien an den Tag gelegt. In dem Kampf der Löwen sind das Wilde und die Kraft dieser Thiere, die verzweifelte Anstrengung des edeln Stiers, der sich ihnen entreißen will, die vergeblichen Versuche der Hirten, ihre eingeschüchterten Hunde zu fernerem Widerstande zu reizen, bewundernswürdig dargestellt. Gegen diese Scenen des Kampfes und Todes bildet die Schönheit, Eleganz und Heiterkeit des Brautzugs mit allem seinem klassischen Zubehör einen erfreulichen Contrast.

Flaxman wurde am 10. Febr. 1800 Mitglied der k. Akademie und am 10. Febr 1810 Professor der Bildhauerkunst an demselben Institute. Seine Vorlesungen waren stets zahlreich besucht und fanden ungetheilten Beifall. Und sie verdienten diesen um der Klarheit der Darstellung und ihres Gedankenreichthums willen; obgleich er die Zöglinge der Akademie dabei nie aus dem Auge verlor, so wußte er, durch Studien und Anschauung der größten Kunstwerke des Alterthums befestigt, auch den Forderungen eines gemischten Publikums zu entsprechen und seine Vorträge eben so lehrreich als interessant zu machen. Er arbeitete dieselben mit vieler Sorgfalt aus und bereicherte sie stets mit neuem Fleiße. In der letzern Zeit seines Lebens brachte er häufig den Abend damit hin, daß er sie feilte und mit Zusätzen bereicherte.

Im J. 1820 verlor er seine Gattin und lebte fortan ziemlich abgezogen von der Welt. Größere Gesellschaften hatten ihm nie sehr zugesagt; er pflegte die Zeit, welche er, durch Verhältnisse gezwungen, darin hindringen mußte, für vergeudet anzusehen, und obgleich er die Sitten der vornehmen Welt sich vollkommen angeeignet hatte und ganz den Ton der guten Gesellschaft besaß, so war er doch etwas zurückhaltend und schweigsam. In kleinern Kreisen dagegen war er heiter, voll Humor, und spendete von den Schätzen seines ausgedehnten Wissens oft mit großer Beredtsamkeit; aber er zeigte sich auch, so mild und nachgebend er sonst seyn konnte, zuweilen vollkommen der Größe und Ueberlegenheit seiner Anlagen und seiner Kenntnisse bewußt und vertheidigte seine Grundsätze und Ansichten mit Ernst und Festigkeit. Er war ein Mann von dem wohlwollendsten Gemüthe, liebevoll gegen alle, mit denen er zu verkehren hatte, besonders gegen seine Gehülfen und Schüler, und väterlich-zärtlich gegen seine und seiner Gattin Familie. Obgleich er keinen Anstand nahm, seinen Freunden zu gestehen, daß er im Allge-

Digitized by Google

meinen die von Swedenborg verbreiteten Lehren annehme, so hielt er sich doch von der Gemeinde fern, welche sich zu den Lehren dieses Mystikers bekannte und erklärte sich für ein Glied der Landeskirche. Jede Affektation war Flaxman fremd. Nach seiner Rückkehr aus Italien, und als sein Ruf den höchsten Glanz erreicht hatte, kam in seinem Kirchspiel die Reihe als Sammler der Beisteuer für den Wachedienst auch an ihn, und er erfüllte die Pflichten dieses Amtes mit der größten Pünktlichkeit; seine Freunde konnten nicht ohne Lächeln den berühmten Künstler, das Dintenfaß an einen Knopf gebunden, eifrig und vergnügt von Haus zu Haus gehen und die Gebühren sammeln sehen. Seine Redlichkeit und Biederkeit waren nicht geringer als seine Einfachheit. In allen Geldsachen war er so streng gewissenhaft und pünktlich, daß er bei weitem weniger Nutzen aus seiner Kunst zog als die meisten Künstler gleichen Ranges. Bei der Ausführung vieler seiner Aufträge kam er wirklich in Verlust; wenn er, während der Arbeit, fand, daß der Vertrag, den er abgeschlossen, für ihn zu günstig sey, fügte er stets etwas hinzu, um die Sache auszugleichen.

Am 5. Dec. 1826 zog sich unser Künstler eine starke Erkältung zu, war am folgenden Tag jedoch wohl genug, um einige Freunde beim Mittagessen zu empfangen. Am Abend wurde der Arzt um Rath getragt. Seine Gesundheit war allmählig geschwächt und die Unruhe seiner zahlreichen Freunde seit einem längern Zeitraume gesteigert worden. Am Morgen des 9. Dec. schied er fast ohne Kampf vom Leben.

Am 11. Dec. 1826, dem Stiftungstage der k. Akademie, versammelten sich die Mitglieder derselben in Somerset-House und der berühmte Thomas Lawrence nahm in seiner Rede an die Studenten Gelegenheit, dem Andenken Flaxman's folgende Worte zu weihen: „Ich weiß, daß das Herkommen heute mein Schweigen rechtfertigen, ja es mir zur Pflicht machen könnte. Wenn aber die Leiche des verehrten Mannes, den wir beweinen, noch nicht zur Erde bestattet ist, warum sollten wir nicht zu Ihnen, meine Herrn, die Sie als ein Theil der Familie dieses Hauses anzusehen sind, von dem Verluste reden, der uns alle getroffen hat? Warum sollten wir anstehen, Ihnen unsern Schmerz zu zeigen und sie aufzufordern unsere Gefühle zu theilen? Es ist billig, daß Sie ihn bewundern und verehren; ist es nicht eben so billig, daß Sie um den trauern, der es sich so sehr angelegen seyn ließ, Ihnen nützlich zu werden? — Wie schmächlich sein Bau! wie augenscheinlich, obgleich allmählig, dessen Verfall! Und dennoch sahen Sie ihn vor kurzer Zeit noch unter Ihnen, geschäftig und thätig, wie das jüngste Mitglied — Ihre Studien mit der Liebe eines Vaters leitend — mit der Freundlichkeit eines Mitschülers zu Ihnen redend — sein Wissen, seinen Geist auf Sie übertragend, als ob ihm selbst nur ein Dienst dadurch erwiesen würde. Die Reinheit seines Geschmacks leitete ihn in früher Zeit zu dem Studium der edelsten Denkmäler des Alterthums; er las die besten Uebersetzungen der griechischen Philosophen und Dichter, bis sein Geist von jenen einfachen und erhabenen Gefühlen durchdrungen war, welche die Hervorbringungen dieses begünstigten Volkes auszeichneten. In diesen Studien war er begriffen, als eine Dame von hohem Range, die Gräfin Spencer, deren Geschmack und edle Herzensgüte gleich denkwürdig sind, jene unvergleichbaren Compositionen aus Homer und den griechischen Tragikern veranlaßte, welche so lange die Bewunderung von Europa ausmachten. Vielleicht war die glückliche Auffassung und Darstellung der Charaktere, der Costume, der Gegenstände der Grund, daß minder Scharfsichtige dem Künstler eine zu ängstliche Nachahmung der griechischen Kunst vorwarfen. Ohne Zweifel waren die Clemente seines Styles auf die Kunst der Griechen gebaut; allein nur auf deren edelste Grundsätze — auf deren tiefere intellectuelle Kraft und nicht auf das blos Oberflächliche technischen Geschicks u. s. w.“

Am 15. Dec. wurde Flaxman begraben. Der Präsident und Rath der k. Akademie und die zahlreichen Freunde des Künstlers folgten seiner sterblichen Hülle, welche auf dem Kirchhofe von St. Pancras eingesenkt wurde. Man hatte allgemein gewünscht, ihn in der Paulskirche feierlich zu beerdigen; allein des Verstorbenen ausdrücklicher Wille war dagegen.

Flaxman fertigte fast sämmtliche Zeichnungen zu den Sculpturen, welche das Aeußere des neuen Pallasts des Königs zieren sollten; wenige Wochen vor seinem Tode wurden sie dem König vorgelegt; sie fanden Beifall und die Ausführung wurde theils ihm, theils andern ausgezeichneten englischen Bildhauern unter seiner unmittelbaren Aufsicht, übertragen. Unter den größern Arbeiten, welche unvollendet blieben und die sein Schüler Denman anführte, nennen wir vorzüglich die Statue von Burns für Edinburgh und die des Marquis von Hastings für Bombay.

Ein vollständiges Verzeichniß der Arbeiten von Flaxman, welche im Somerset-House ausgestellt waren, findet sich in dem Annual Biography and Obituary, welchem wir obige Notiz entlehnten; wir zeichnen die bedeutendern hier aus:

1770. Figur des Neptun, Modell in Wachs.
1772. Die Geschichte.— Figur eines Kindes in Wachs.
1775. Die griechische Comödie, Figur in Lebensgröße.
— Die Vestalin, Basrelief.
1779. Pompejus nach der Schlacht von Pharsalia, Modell in Thon. Agrippina nach dem Tod des Germanikus, Gegenstück zu dem erstern.

Digitized by Google

1781. Zwei Basreliefs: Acis und Galathea, und Julius Cäsars Tod.

1787. Venus und Cupido.

1800. Apollo und Marpessa, in der k. Akademie aufgestellt, der es Flarman am Tag seiner Aufnahme schenkte.

1801. William Jones, die indischen Gesetzbücher sammelnd, Basrelief in Marmor. Skizze zu einer kolossalen Statue der Brittannia. — „Dein Wille geschehe", Basrelief in Marmor.

1805. Merkur und Pandora. — Statue der „Gnade."

1807. Modell zur Statue des Sir Joshua Reynolds für die St. Paulskirche.

1809. Resignation, Marmorstatue.

1811. Eine Viktoria, Marmorstatue, zu Leeds.

1813. Modell zu einer Colossalstatue des Generals John Moore für Glasgow.

1814. Apollo als Hirte, die Samaritanerin, ein Indianer aus Canada und ein britischer Freiwilliger; die zwei letztern Statuen gehören zu dem Denkmal des Generals Simcoe.

1815. Statue einer Dame in Stein, für Italien bestimmt.

1816. Senator-Statue in Marmor.

1817. Mütterliche Liebe.

1819. Statue in Marmor für ein Gradbenkmal.

1822. Satan übermüthigt von St. Michael, Gruppe. — Ein schlafendes Kind in Marmor.

1823. Büste des John Forbes.

1824. Psyche, Statue in Marmor. Apollo als Hirte, Marmorstatue.

1826. Modell von Michel Angelo und Raphael.

1827. Marmorstatue des John Kemble, in der Westminster-Abtei aufgestellt.

Vorzügliche Werke unsers Künstlers sind nach einem Bericht in dem Gentleman's Magazine an folgenden Orten aufgestellt; zu Chichester; zu London in der St. Paulskirche und in der Westminster-Abtei; zu Brentford, zu Brington, in Northamptonshire; zu Camberwell; zu Christchurch in Hampshire; zu Cartham in Sussex; zu Clamsted in Hertfordshire; in der Kathedrale von Gouster; in Ireland; zu Leeds; zu Lewisham in Kent; zu Michelderver in Hampshire; zu Oxford in der Kapelle des University College; zu Jckworth in Suffolk; zu Poplar; zu Renway; in der Kathedrale zu Winchester; zu Glasgow; im ostindischen Hause zu London.

Die Gruppe des St. Michael und Satans, so wie die Statue des Apollo sind im Besitze des Graf von Egremont; die Statue der Comödie vor Coventgarden Theater ist von Flarman, so wie er auch die Zeichnungen zu den Basreliefs auf der Vorderseite dieses Theaters zeichnete und eines derselben ausführte.

Adrian.

Varianten

zu Plinius Kunstgeschichte aus der florentinischen Handschrift,

mitgetheilt von F. Osann.

(Fortsetzung.)

Pag. 684. 6. Nemean
7. adstantem
sine p. sene
8. dalienum p. tali enim
9. senis
aetatis salva
supervolanti
10. dracone
Immensam
11. quis deest
tabulam aliquis aestimet
potentiam
12. aliqui
populi rom.
15. digaste
16. de his pigm.
qui mox neogrammatea
17. vocaverunt
deinde et quae invenerint et quibus temporibus dicemus
18. prior causa operis institutii
20. alterne vie esse excitante. Post eadem de*) adiectus
21. quod p. quem quia
haec
essent
23. mixture venis
24. fingenti pingo
cinnobari
26. sinopus rubricatare tentum minium ferreria
27. coresensta p. coesura. uata.**)

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Nach der gewöhnlichen Lesart heißt es excitante Deinde adiectus. Augenscheinlich liegt in unserer Handschrift vervorgen Postea deinde, was nun nicht schlechter, ja wegen der Seltenheit des Sprachgebrauchs (siehe die Lat. Lexika) der Vulgate vorzuziehen ist.

**) Das Folgende wurde leider mit der Handschrift nicht weiter verglichen, und erst mit pag. 699 ed Hard. fortgefahren.

Digitized by Google

N°. 67.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 23. August 1831.

Griechische Architektur.

Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des plus intéressans monumens d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne, mesurés et dessinés par J. Hittorff et L. Zanth. Paris, 1827 etc. Livraison I — VII. Fol.

Herr Hittorf, dem die Leser dieser Blätter mehrere höchst interessante und ganz neue Mittheilungen von den Orten der Entdeckung selbst aus verdanken, befand sich in den Jahren 1825 und 1824 auf einer Reise in Sicilien, welche genauere Studien der antiken Architektur zum Zweck hatte. In seiner Begleitung befand sich sein Freund und Schüler Hr. Zanth, der ihm auch bei der Herausgabe des vorliegenden Werks zur Seite war, und ein junger deutscher Architekt, Hr. Stier, den der Vf. auf eigene Kosten mit sich nahm.

Specielle Erlaubniß berechtigte die Gesellschaft überall Nachgrabungen anstellen zu dürfen, und diese trugen, wie leicht zu ermessen, nicht wenig dazu bei, den Vf. in den Stand zu setzen, auch über die schwierigsten Punkte und über das scheinbar Gerinafügigste Aufklärung und Belehrung zu geben. Das vorliegende Werk, zugleich ein Denkmal des eindringlichen Fleißes und der gewissenhaften Sorgfalt der Herausgeber, ist das Resultat jener Reisen und der auf denselben angestellten Untersuchungen. Es wird kaum nöthig seyn, darauf aufmerksam zu machen, wie wichtig die Herausgabe desselben schon deswegen ist, weil keiner von denjenigen, welche über die gesammten antiken Ueberreste Siciliens geschrieben haben, Anspruch auf Gründlichkeit, Genauigkeit oder gar Vollständigkeit machen kann. Wir dürfen nur an die Warnung des Hrn. v. Klenze erinnern, die er in diesen Blättern (1824 Nr. 36) vor dem Prachtwerk des Engländer Wilkins niedergelegt hat, und Hr. Hittorff versichert in dem Prospektus, welcher sich bei jeder bis jetzt erschienenen Lieferung befindet, daß selbst Hr. Angeli, dem man die interessante Entdeckung der Metopen und anderer Fragmente colorirter Sculpturen in Selinunt mit seinem Begleiter Harry verdankt, in seinem zu London erschienenen Werk, welches vorzugsweise die Bildwerke der Metopen in Selinus behandelt, nicht das beizubringen vermocht hat, was die Vf. zur Restauration dieser Denkmäler besitzen.

Es wird nicht unzweckmäßig seyn, vorläufig von den Materialien der Vf. und der Weise, in der sie von ihnen benutzt worden sind, etwas zu sagen. Ausser dem, was auch in den frühern Werken beschrieben und abgebildet sich vorfindet, wird in diesem Werke einen Platz finden: ein vierter Tempel der Akropolis von Selinunt von Hrn. Hittorff selbst entdeckt, die Theater, Odeen und Amphitheater von Catana, Syrakus, Tyndaris und Taormina, die Grabmäler und andere Denkmäler dieser Stadt, die schönen Reste des alten Acrä, ein cyclopischer Bau von Cephaloedis, die Kapelle des Phalaris, der Tempel des olympischen Jupiter zu Agrigent und endlich die architektonischen Fragmente, welche bei den von dem Vf. veranstalteten Ausgrabungen gesammelt wurden. Diese Denkmäler sind allerdings bis jetzt entweder gar nicht oder doch nicht vollständig und genügend durch Abbildungen und Beschreibungen bekannt. — Daran schließen sich eine Karte von Sicilien, topographische Pläne von mehreren antiken Städten, und eine Auswahl der schönsten Münzen. Unter den Bildwerken befinden sich ausser den Metopen zu Selinunt die kolossalen Figuren im Innern des Tempels des Jupiter Olympius zu Agrigent, so wie die Reste der Sculpturen der Giebel dieses Tempels und mehrere andere Fragmente die zu Agrigent, Taormina, Syrakus, Catana und Acrä aufgefunden worden sind.

Als ein wesentliches Verdienst dieses Werks wird auch noch anzuführen seyn, daß alle die Winke und Andeutungen, welche das gelehrte Publikum seit einer Reihe von Jahren über die farbige Verzierung der Sculpturen und architektonischen Glieder erhalten hat, hier gesammelt und mit eigenen Entdeckungen in der Weise vereinigt worden sind, daß der Vf. es hat versuchen können, Proben eines solchen Schmucksystems in seinen Restaurationen mitzu-

Digitized by Google

theilen, wodurch die Kenntniß der Sache selbst mehr als durch alle Beschreibungen gefördert wird. Nach den Untersuchungen des Vfs. nämlich ist es nun außer allen Zweifel gesetzt, daß auch an den sicilischen Tempeln nicht blos im Innern, sondern auch zur Ausschmückung der Cella, der Säulen, des Architravs, der Metopen, des Frontons, ja selbst der Dachziegel und, wie wir später sehen werden, sogar des Fußbodens, Farbenverzierungen angewendet worden sind.

Nach diesen vorläufigen Angaben, die wir aus dem mit jeder Lieferung ausgegebenen Prospectus ausgehoben, und die hier wohl billig, als zur Charakteristik des Werkes gehörig, einen Platz gefunden haben, wenden wir uns zur Anzeige der bis jetzt erschienenen Lieferungen. Hiebei müssen wir uns natürlich nur auf die allgemeineren Angaben beschränken, indem wir durch eine alles befassende Beschreibung der Details der später mit dem Werk in Verbindung tretenden Beschreibung des Vfs. selbst vorgreifen würden, wozu wir uns weder berufen noch befähigt sehen. Diese wird auch erst über die vom Vf. bereits im Prospectus angedeutete charakteristische Verschiedenheit der Tempel und ihr Verhältniß zu den Angaben des Vitruv, eine vollkommene Nachweisung liefern.

Die Ruinen von Segeste sind es, mit denen das Werk in der ersten Lieferung beginnt. Tafel 2 — 5 zeigen die Ruine, den Plan, den Aufriß und Durchschnitt und die Details der Construktion von dem Tempel daselbst, so daß der Vf. von dem Allgemeineren zum Besondern und Einzelnen fortgeht, welche Weise wir in allen Lieferungen beobachtet sehen. An diesem Tempel sind alle Säulen des Peripteros noch vorhanden, nebst einigen Spuren der Mauern des Pronaos und Opisthodomos. Die Spuren der noch sichtbaren Substructionen finden sich auf dem Plan angezeigt, und der Hauptaufgang zum Vorderhaus ist nach ähnlichen Beispielen in Selinunt restaurirt.. — Dieser Tempel, dorischer Ordnung, hat sechs Säulen in der Fronte und vierzehn auf jeder Nebenseite, die Eckſäulen mitgerechnet. Die Säulenhöhe beträgt 1] Durchmesser. Er wurde nach des Vfs. Vermuthung nie vollendet, sondern vor dem Ausbau verlassen. Dieß zeigt sich sehr deutlich an dem Durchschnitt der Fronte des Tempels in seinem gegenwärtigen Zustand. Alle Fugen sind hier sichtbar geblieben, welches bei den sicilianischen Tempeln, die einen Anwurf bekamen, nicht der Fall war. Die Säulen sind sämmtlich unkanellirt, und nur am untern und obern Ende der Schaft mit einem Einschnitt versehen. Hr. H. hat in seiner Restauration Kanellirungen angenommen, in der Voraussetzung, daß solche erst an den aufgerichteten Säulen wären eingearbeitet worden. Auch die viereckigen Erhöhungen an den Quadern des Unterbaues, die in seiner Zeichnung freilich ein minder regelmäßiges Ansehen haben als bei Wilkins, sind in seiner Restauration hinweggelassen, also wohl von ihm als ein Hülfsmittel für leichteren Transport der Steine angenommen worden. Der Fries ist in der gewöhnlichen Weise mit Ectriglyphen versehen, und zwar so, daß nur die zwei mittleren Säulen der Fronte mit den über ihnen stehenden Triglyphen in dieselbe Linie der Axe treten. Die zwei daneben befindlichen treffen genau auf das erste Drittel des Triglyphendurchschnitts und die Axe der beiden äußersten steht unter der innern Wand der Ectriglyphe. Die Details der Säulen in Verbindung mit dem dreigliedrigen Sockel und dem Architrav, den Triglyphen ꝛc. und jedes dieser Stücke einzeln, mit Angabe ihres gegenwärtigen Bestands im Gegensatz zu den Restaurationen des Vfs. finden auf den folgenden Tafeln ihren Platz, wo auch die Palmette am Winkel der Cornische gezeichnet ist. So vortrefflich sich die Säulenstellung des Tempels erhalten hat, so wenig sieht man von der Cella und ihren Theilen; sie ist bis auf wenige Spuren gänzlich vertilgt, weshalb auch die Restauration des Vfs. größtentheils willkührlich ist.

Das Theater von Segeste behandeln T. 7 — 9, so daß wir den Plan des Theaters, die Darstellung desselben in seinem gegenwärtigen Zustand und die Restauration beider Darstellungen erhalten. Der Plan des Theaters zeigt Spuren von dem Posticenium und den Sitzstufen des Amphitheaters, welche gegenüber in den lebendigen Felsen gehauen waren. Wo dieser für die Construction der Sitze nicht zureichte, sind Substructionen gebildet, von denen wir Abbildungen erhalten. Von den Aufgängen zu den Sitzen zeigt der Plan ebenfalls Spuren. Der Vf. nimmt deren 10 an, indem er den Halbkreis in 10 gleiche Theile theilt. Dieser Eintheilung entspricht auch eine der oberen Thüren, welche von der Höhe des Felsens, mit der sie in einer Ebene liegt, zu den Sitzen führt, über welche sich aber das Amphitheater noch um ein beträchtliches mit seinen gemauerten Sitzen erhebt. Die andere Thüre jedoch fällt zwischen zwei solche Abtheilungen in die Mitte. Die Sitze sind, wie bei mehreren antiken Theatern der Fall ist, unten eingezogen, und hinter denselben ist eine durchlaufende Vertiefung für die Füße der höher Sitzenden eingehauen. Die äussere Gestalt des Amphitheaters ist ein in einen Halbkreis construirtes Polygon, das sich an den beiden Enden, wo die Mauern antreten, etwas einzieht. Rechts von dem Posticum aus, bei den untersten Sitzen ist ein Thor, das zu Substructionen führt, welche nach des Vfs. Meinung einen Aquadukt bildeten. Außer allen diesen Details erhalten wir noch die Zeichnungen von zwei Halbsäulen, die an Mauerflüche antreten und die in der Scena aufgefunden worden sind.

Mit den folgenden Tafeln beginnt die Darstellung sämmtlicher Alterthümer von Selinunt. Eröffnet wird

Digitized by Google

dieselbe durch eine topographische Karte, welche es möglich macht, die zerstreut liegenden Ruinen ganz bestimmt von einander zu sondern. Diese sind auf drei Hügeln zerstreut, von denen der östliche von dem westlichen und nördlichen durch ein Thal, wahrscheinlich den alten Hafen, getrennt ist. Auf dem westlichen, welcher als die Akropolis von antiken Mauern umzogen ist, liegen vier antike Tempel und ein antiker Brunnen. Das übrige sind moderne Bauten. Auf dem nördlichen Hügel ligt ein antiker Brunnen und ein moderner Wachtthurm auf antiken Substructionen errichtet, und hier, so wie in der Abdachung von der Akropolis nach dem Hafen hin, ist weiter keine Spur antiker Constructionen. Auf dem östlichen Hügel liegen drei Tempel, der größte nach Westen hin, gegenüber der Wohnung des Ritters Paola. Westlich von allen drei Anhöhen ergießt sich der alte Selinus, der Bach Madiuni, ins Meer. Eine zweite Abbildung zeigt die malerische Ansicht sämmtlicher Ruinen, von der Höhe der Akropolis aus genommen.

(Der Beschluß folgt.)

Erneuerung der Kirche St. Michaels in Fürth.

Der Gemeingeist der Bewohner Fürths, welcher sich bei andern Gelegenheiten oft bewährte, hat sich neuerlich wieder bei der Renovirung ihrer Stadtkirche kund gegeben. Die Stiftung einer neuen Orgel durch einen einzigen Bürger, Namens Büttner, hatte die Stiftung eines neuen Altares durch mehrere Bürger und endlich die völlige Erneuerung der Kirche im Innern durch die städtische Verwaltung zur Folge. Für das eine, wie für das andere war das Bedürfniß gleich dringend; die Orgel, geschmacklos in ihrer Aeußern, war durch ihr Alter unbrauchbar; aus gleichem Grunde wurde vor etwa zwölf Jahren der Altar weggeschafft; die Kirche selbst, ursprünglich sehr alt, wahrscheinlich aus dem 11ten Jahrhundert, aber zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenem Baustole erweitert, entbehrte besonders durch die vielen hereingezwängten Stühle und Emporen, welche durch wachsende Zahl der Gemeinde nöthig geworden waren, Harmonie, Schönheit und Licht. Alles hat nun unter der Leitung des Direktors der Nürnberger Kunstschule, Reindel, der gleich vorzüglich als Lehrer und Künstler, das Studium des Gothischen und Altdeutschen seit langer Zeit mit Vorliebe betreibt, ein heiteres und gefälliges Aussehen gewonnen. Die Stühle und Emporen sind harmonisch geordnet und im gothischen Styl verziert; die Orgel, von dem berühmten Nürnberger Orgelmacher Bittner ganz neu hergestellt, hält dreißig Register; Kanzel und Altar prangen in allem Reichthum des gothischen Schmuckes.

An der Stelle der alten Kanzel, welche, acht Fuß vom Pfeiler entfernt, so daß ein ganz gerader Gang zu ihr führte, einfach blos mit Tüchern bekleidet auf zwei hart neben einander stehenden kurzen römischen Säulen ruhte, erhebt sich die neue auf Einer Säule, von deren Kapitell sich Bögen entfalten, welche sie tragen, in Form eines Achteck's; der Gang, der dahin führt, liegt in gefälliger Wendung um den Pfeiler und ist mit durchbrochenem gothischen Bildwerk verseben; ähnliches füllt die acht Seiten der Kanzel aus, während unter dem Gesimse eine reiche Blätterverzierung rings herumläuft. Der Schalldeckel, in drei Abtheilungen, der sich immer mehr zuspitzen, ganz durchbrochen, endigt in einen krouenartigen Aufsatz; von unten angesehen zeigt er eine reich verzierte gothische Rose, in deren Mitte sich das Symbol des heil. Geistes befindet. Die schöne Anordnung, die zierliche Ausführung und die reiche Vergoldung verdienen alles Lob.

Der Altar erhebt sich, in der Form, die in unsern gothischen Kirchen öfter vorkommt und der alten Monstranzenform entnommen ist, über dem Altartische bei einer Breite von 16 Fuß zu einer Höhe von 32 Fuß. Ueber einem zierlich geschmückten und ausgeschweiften Postamente ruht der Hauptaufsatz, welcher in drei Theile zerfällt; den mittlern bildet eine große, inwendig blau bemalte Nische, welche sich oben überwölbt, so daß die Architektur hervortritt. In der Nische steht die lebensgroße Statue des Heilandes von Wilhelm Braun aus Stuttgart in Gyps geformt. Die Felder zur Rechten und Linken zerfallen jedes in zwei Abtheilungen; deren jede in einen mit Laubwerk und Lilien geschmückten Giebel endigt und mit passendem, immer abwechselndem gothischem Bildwerk ausgefüllt ist; zwischen den Giebeln laufen auf den Hauptsäulen Thürmchen in die Höhe bis unter das Hauptgesimse, unter welchem eine tiefgeschnittene Blätterverzierung sich hinzieht. Wenn an dem Hauptaufsatze die gefällige Anordnung und die sorgfältige Bearbeitung der Architektur mit Recht bewundert wird; so verdient der obere Aufsatz oder das Frontispiz des Altars gleiche, ja noch größere Bewunderung. Hier ist alles durchbrochen; stufenartig steigen in mannichfaltiger Abwechslung Säulchen und Thürmchen empor und schließen sich an dem reichen, an dem mittlern Theile an, welcher über der obengenannten Nische achteckig mit vielen Giebeln und Thürmchen, welche durch Strebebögen mit der Hauptsäule verbunden sind, sich erhebt, und in eine Spitze endigt, die reich mit Blumenknoten besetzt ist und ein Kreuz trägt. Rottermund aus Nürnberg, welcher die sämmtlichen Verzierungen geschnitten hat, verdient

Digitized by Google

es, daß sein Name hier genannt werde. Auch hier ist die Vergoldung überaus reich.

Es bleibt übrig, die vorzüglichste Zierde des Altars, ich meine die Christusstatue, zu beschreiben. Allein, da dieselbe bereits im Kunstblatte des vorigen Jahres Nr. 96 und 105, dann in der Neckarzeitung 1830 ausführlich beschrieben und gewürdigt worden ist, so kann ich hier um so kürzer seyn. Der Herr ist als Lehrer dargestellt, in dem Momente, wo er die bedeutungsvollen Worte spricht: „Es werden nicht alle, die zu mir sagen: Herr, Herr! in das Himmelreich kommen, sondern die den Willen thun meines himmlischen Vaters.“ Die Beurtheiler in den beiden obengenannten Blättern stimmen in dem Lobe der schönen und edeln Verhältnisse und der reichen und gut geordneten Drapirung zusammen, welchen wir vollkommen beipflichten, indem wir an der Draperie durchaus nichts zu tadeln wissen, als daß die Falten des Gewandes, wo es über die linke Brust sich hinzieht, etwas zu dick und gehäuft erscheinen. In der Beurtheilung des Kopfes weichen beide Obengenannte von einander ab; während der Verfasser des Aufsatzes im Kunstblatt in dem Kopfe, besonders in den Augen, etwas Schwächliches und in den Haaren und im Barte nicht genug Fülle fand; so sagt der Kritiker in der Neckarzeitung: Vor allem sprach mich der Charakter des Kopfes an; diese schönen und edlen Formen, diese Mischung von Ernst, Milde, Sanftmuth und Demuth ist dem Künstler vortrefflich gelungen. Was den Ausdruck um Stirne, Augen, Wangen und die ganze obere Hälfte des Angesichtes betrifft; so fanden wir uns dadurch eben so angezogen als erhoben, und möchten dem zweiten Urtheile beipflichten; es vereinigt sich hier Hoheit und Milde, und über den Augen und auf der Stirne zieht sich ein leiser Hauch von schwerzlichem Ernste hin; dagegen mögen allerdings die untern Theile des Gesichts, Kinn und Bart, etwas zu jugendlich und weich gehalten seyn, und hierin wollen wir dem Urtheile im Kunstblatt nicht widersprechen.

Ehe wir indeß von unserer Beschreibung scheiden, müssen wir noch eines Kunstwerks in der Michaelskirche zu Fürth Erwähnung thun, des einzigen aus alter Zeit erhaltenen; es ist das Sakrament-Häuschen, aus der Zeit von Adam Kraft, vielleicht von ihm selber, sehr zierlich gearbeitet und mit bewundernswerther Delikatesse ausgeführt. Auf einem geschmackvollen, säulenartigen Fuße erhebt es sich in drei Absätzen zu einer Höhe von 24 Fuß. Der erste bildet das Behältniß für die Hostien und ist mit sehr kleinen Figuren, Paulus, Martin, Michael und Petrus, geschmückt; an die Stelle der zwei fehlenden wurde Simon und Thaddäus, Abdrücke vom Sebaldus-Grab, gesetzt. Ueber dem Behältniß für das Sakrament entwickeln sich die gothischen Verzierungen sehr reich, schlanke Pfeiler mit schönen Thürmchen, zwischen ihnen dünne, lange, durch Bögen verbundene Säulchen streben empor, und in Mitten dieser erblickt man Christus mit Maria und Johannes. Die dritte Abtheilung, in gleichem Geiste ausgeführt, lauft spitz zu und endigt in einem mit Lilien verzierten Thürmchen. Hier erblickt man zwischen den Verzierungen die Statue eines Engels, wahrscheinlich Michael als Sieger zum Himmel deutend. Die Statuen haben sämmtlich wenig Werth und sind ziemlich roh behandelt, aber von dem Ganzen gilt das eben gegebene Urtheil. C. L.

Varianten

zu Plinius Kunstgeschichte aus der florentinischen Handschrift,

mitgetheilt von F. Osann.

(Fortsetzung.)

Pag. 689. 5. altabis p. albis
6. saltico p. Attico
ethion p. echion
7. vocantius p. Melanthius
8. conserte
9. et deest
ei deest
elephantorum quae *) sanie
10. eorum p. quoniam ut
12. insania
ex deest
nimitam p. non omittam
nemo p. Nero.
13. Colosseum deest
in deest
14. 15. ortorum pure cónfragla libertas
15. aeti p. Antii
ecuravit **) p. investivit
18. agi p. a C.
19. merore p. nemore
20. percurrant
22. etiam p. et
23. constant
25. Phidiaan ipsud initio
25. 26. eliptumque p. Olymp.
26. octoginta
26. 27. fratrem eius Panaenum quid clyp.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Nämlich elephantorumque

**) Falsch gelesen oder abgeschrieben statt decoravit, nicht übel.

Digitized by Google

N°. 68.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 25. August 1831.

Griechische Architektur.

Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des plus intéressans monumens d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne, mesurés et dessinés par J. Hittörff et L. Zanth. Paris, 1827 etc. Livraison I — VII. Fol.

(Beschluß.)

Von dem ersten Tempel auf der Akropolis stehen noch fünf Säulen des nördlichen Pteroma, und die zwei Säulen des Pronaos, so wie noch ein großer Theil der nördlichen Wand der Cella und des Opisthodomos, und ein kleinerer Theil der Wände zwischen dem Posticum und dem Opisthodom, zwischen dem Opisthodom, dem Naos und dem Pronaos; an letztere lehnt sich eine moderne Treppe an. Die Orte, wo der Vf. Nachgrabungen angestellt, sind mit Punkten auf dem Plan umzogen, so wie bei jedem der folgenden. Der Hauptaufgang ist nach Analogien restaurirt. Die Ordnung ist wieder die dorische, aber von weniger schlanken Verhältnissen als an dem von Segeste, indem die Höhe nur 4 Durchmesser beträgt. Der Tempel hatte, wie jener, sechs Säulen in jeder Fronte und 13 an jeder Nebenseite. Der Boden des Pronaos und des Posticum liegen in einer Ebene, zu der höher gelegenen Cella führen drei Stufen und ebenso zu dem noch höheren Opisthodom, wie dieß ein Längendurchschnitt des Tempels in seinem gegenwärtigen Bestande noch deutlicher zeigt. An den Details des Seitengebälks sind die obern Theile, als die geschmückten Stirnziegel, die Löwenköpfe ꝛc., nach den Propyläen von Eleusis restaurirt. Unter den übrigen zeichnet sich das Gesims aus härterem Stein aus.

Der zweite Tempel der Akropolis gehört zu den kleinern der Gattung, welche nur an der einen Fronte mit einer vierfäuligen Vorhalle versehen sind. Von der Cellenmauer stehen nur noch die nördliche und westliche Seite. An der Restauration jedoch zeigt sich die jonische Säule in Verbindung mit dem dorischen Gebälk, eine Verbindung wozu den Vf. die an Ort und Stelle gefundenen Fragmente eines scharf cannelirten Schafts, eines jonischen Capitells und der vollständigen Theile des dorischen Gebälks berechtigten, und die, nach seiner Bemerkung, sich an sicilianischen Tempeln häufiger fand. Die farbige Restauration des Gebälks Taf. 17 F. XI. stützt sich ebenfalls auf mehrere an Ort und Stelle gefundene bemalte Fragmente, und zu ihrer Ergänzung wurden verschiedene andere von Metapont und Acrä zu Hülfe genommen. Auf dem Altar in der Mitte der Cella vor dem in der Restauration angedeuteten Standbild liest man die Worte: Εμπεδοκλεις Θεος Σελινουσιος. Ob sich diese Dedication auf eine hier gefundene Inschrift gründe oder bloße Conjektur sey, gibt der Vf. nicht an. Als Beispiel der farbigen Verzierung griechischer Tempel, oder der sogenannten polychromen Architektur der Alten, beabsichtigt der Vf., wie wir hören, diesen Tempel noch in einem besondern Werke herauszugeben.

Von dem dritten ganz dorischen Tempel stehen noch die fünf Säulen der Südseite, drei der westlichen, neun von der nördlichen und zwei von der innern Reihe des Prostylos; ferner ein kleiner Theil der südlichen und östlichen Mauer des Pronaos, die ganze Nordseite, und die sich daran anlehnenden Wände des Pronaos, der Cella und des Opisthodomos. Vor dem Pronaos steht eine gedoppelte Reihe von sechs Säulen, während an der Rückseite die Säulenstellung nur einfach ist. Die dadurch verlängerten Nebenseiten haben jede 17 Säulen, auch ist das Pteroma beträchtlich weiter gehalten als gewöhnlich, so daß sich die Gestalt des Tempels der eines Pseudodipteros nähert. Der Aufgang zum Haus nimmt die ganze Fronte ein, und zum Pronaos und zur Cella führen je drei Stufen. An den Tropfenfeldern über den Metopen zeigt sich das Merkwürdige, was schon im Kunstblatt a. a. O. von dem Vf. besprochen worden ist, daß sie kleiner sind als die über den Triglyphen; dort sind drei, hier sechs in einer Reihe. Die Säulen der Seiten haben einen geringeren Durchmesser als die an der Vorder- und Hinterfagade und dem vor dem Pronaos gele-

Digitized by Google

genen Zwischen-Portikus. Die Tropfen sind häufig, wie auch anderwärts, mit Blei eingegossen. Auf T. 24 und 25 befinden sich die Abbildungen der Metopen, von welchen Hr. v. Klenze (Kunstblatt 1824 Nr. 8) gesprochen hat, und die seitdem Gegenstand gelehrter Untersuchungen in Thiersch's Epochen der griechischen Kunst, wo sie sich ebenfalls abgebildet befinden, geworden sind. Auf der Restauration sind diese Metopen in der Mitte der Vorderansicht eingefügt. Neben denselben sind auch zwei Medusenköpfe aus dem Museum zu Syrakus abgebildet.

Es ist nun noch der vierte Tempel von denen auf der Akropolis übrig. Von diesem gibt der Plan noch als vorhanden an: acht Säulen der südlichen Fronte, zwei Säulen und die schon gezählten Eckſäulen der westlichen, vier der nördlichen, drei der östlichen und die zwei Säulen des Pronaos, nebst dem größten Theil der Mauern der Cella, des Pronaos und des Opisthodom. Dieser ebenfalls dorische Tempel nähert sich noch mehr dem Pseudodipteros, er hat wieder 6 Säulen in der Fronte und 13 auf den Nebenseiten, überdies noch vor dem Pronaos vier Säulen, indem statt der Eckſäulen hier ganze Säulen an die Mauern der Cella antreten. Der Opisthodom ist, wie bei den übrigen, auf der Rückseite geschlossen. Die Säulen haben nur vier Durchmesser in der Höhe und ihre starke Verjüngung, im Verein mit dem sehr stark aufgeladenen Echinus des Capitells, gibt ihnen daher ein schwerfälliges Ansehen. Der Fußboden steigt bis zum Opisthodom hin bei jeder Abtheilung um mehrere Stufen. An der Restauration der Façade zeigen sich die Aren der Triglyphen mit denen der Säulen durchweg in einer Linie gelegen; die Tropfenfelder über den Metopen sind hier ebenfalls kleiner als die über den Triglyphen. Im Durchschnitt des Tempels vor dem Pronaos dagegen liegen nur die Ectriglyphen mit ihren Aren und denen der Säulen daselbst in einer Linie.

Die bis jetzt erschienenen Lieferungen behandeln nur noch zwei Tempel des östlichen Hügels. Von dem ersten derselben, dem am südlichsten gelegenen, gibt Taf. 50 eine Ansicht. Er ist größer als jeder der vorhergehenden, und hat in allen seinen Theilen ein mächtigeres Ansehen. Sechs Säulen der Südseite, eine von der West- und drei der Nordseite, die westliche Hälfte der Mauern der Südseite des Tempelhauses, und die daran gelegenen Mauern des Opisthodoms und des Posticums, ein kleiner Theil der gegenüberstehenden Mauer des Opisthodoms am Eingang aus der Cella und der andere Eckpfeiler mit den Säulen des Posticums sind noch vorhanden. Der Tempel hat 6 Säulen in den Fronten und 15 an den Nebenseiten und das Seitenpteroma beträgt nur anderthalb Durchmesser, während das vordere über 3, das hintere 3 beträgt. Die Säulenhöhe ist wieder 4, die Säulenweite beträgt nur 1 Durchmesser. Der Boden der Säulen des Pteroma's liegt etwas höher als der Raum zwischen den Säulen und den Tempelmauern, und in diesem Raume finden sich da, wo die Theile nicht zerstört sind, Spuren eines Gypsüberzugs von gelblicher Farbe. Ein solcher farbiger Anwurf findet sich auch an der Haupttreppe der Vorderfronte. An der Restauration zeigen sich sämmtliche Triglyphen, die über den Eckſäulen ausgenommen, mit ihrer und der Ure der Säulen in einer Linie gelegen. Das Kranzgesims ist nach Bruchstücken, aus einem Tempel zu Metapont, die der Herzog von Luynes mit mehreren andern, ebenfalls von dem Bf. in dieser Sammlung benutzten, aufgefunden hat, restaurirt.

Der Durchschnitt des Tempels in seinem gegenwärtigen Zustand zeigt die Stelle an, wo sich farbiger Stucco auf dem Fußboden gefunden. Der Pronaos liegt noch etwas höher als das Niveau des Pteroma und von ihm aus führen Stufen zur Cella, und in gleicher Weise zum Opisthodomos; das Posticum und der Pronaos haben einerlei Niveau. Von dem Deckenwerk des Tempels gibt Pl. 56 genaue Details. Einige Tropfen fanden sich ebenfalls mit Stucco überzogen, und Hr. H. führt diesen Umstand als Beweis an, wie sehr sich durch die Dicke des Anwurfs die Profile verändern. Neben den farbigen Restaurationen, welche sich auf die im Tempel gefundenen Ueberreste gründen, werden hier auch Fragmente von dem Apollotempel zu Bassä und dem Tempel des Zeus Hellanios auf Aegina mitgetheilt.

Von dem mittleren Tempel des östlichen Hügels, erhalten wir in der siebenten und letzten der bis jetzt erschienenen Lieferungen nur den Plan und eine Restauration des Tempels im Aufriß. Er war fast ein völliger dorischer Pseudodipteros mit 6 Säulen der Fronten, 14 der Nebenseiten, und gedoppelten Säulenstellung am Eingang, wovon die innere jedoch sehr nah an der Cella steht. Diese zeichnen sich ebenfalls durch ihre Eintheilung aus, indem sie einen sehr langen und schmalen Naos und äußerst kleinen Opisthodomos hatte. Die Säulenhöhe beträgt hier über 4½ Durchmesser, und die Schäfte erscheinen dadurch bei starker Verjüngung und stark aufgeladenen Capitellen sehr schlank. Sichtbar sind von diesem Gebäude noch acht Säulen der südlichen, die vier mittleren der westlichen, eilf der nördlichen, eine der östlichen und die zwei äußern Säulen der Vorhalle. Vor dem Eingang in den Pronaos zeigen sich zwei zirkelförmige Einschnitte, in welchen die ehernen Streifen lagen, auf denen die Flügel der Thüren liefen.

Bei dieser Anzeige des Hauptinhalts haben wir nicht überall ausdrücklich auf die genauen Angaben des Details aufmerksam gemacht, welche die Bf. bei jedem Monumente beibringen. Wir fügen daher noch im Allgemeinen die Bemerkung hinzu, daß, wie ihre Forschungen an Ort und Stelle sich als genau und gründlich beweisen, auch

Digitized by Google

die Ausführung ihres Werkes überall von dem wissenschaftlichen Fond und der Genauigkeit zeugt, welche zur Ausmittelung der Punkte, auf die es bei Untersuchungen über diese Gegenstände jetzt eigentlich ankommt, nothwendig ist. Auch können wir nicht umhin, noch der kupferstecherischen Behandlung der Tafeln unsern Beifall zu zollen, die entfernt von allem Luxus, überall nur das Nothwendige, größtentheils in Umrissen gibt, aber dieses mit solcher Sorgfalt und Eleganz ausgeführt, daß es dem Auge zugleich einen angenehmen Eindruck gewährt. Zu wünschen wäre gewesen, daß der Inhalt jeder Tafel durch eine Unterschrift angedeutet worden wäre, da es den Gebrauch des Werkes erschwert, beim Aufschlagen erst die Inhaltsanzeige der Hefte zu Rathe ziehen zu müssen. Br.

Lithographie.

H. Holbein's Todtentanz, zehn Hefte in lithographirter Nachbildung, herausgegeben von Joseph Schlotthauer in München.

Diese auf Subscription erschienene Nachbildung des berühmten Meisterwerkes altdeutscher Kunstpoesie und Zeichnung und altdeutschen Holzschnittes ist nunmehr vollendet, nachdem unvorhergesehene und sehr schmerzliche Hindernisse sich der pünktlichen Einhaltung der versprochenen Termine in den Weg gestellt hatten. Die Verzögerung war nämlich zuerst durch die Kränklichkeit des bei dem Unternehmen angestellten Lithographen Karl Högerl verursacht worden, und dazu kam nach dem schnellen Tode dieses verdienten jungen Künstlers die Schwierigkeit, einen geeigneten Nachfolger für den Rest der Arbeit aufzufinden. Högerl hatte 33 Blätter ausgeführt. Die übrigen sind durch zwei Ungenannte gefertigt.

Die sämmtlichen in den Ausgaben vom Jahre 1547 an befindlichen Blätter des Holbein'schen Todtentanzes sind hier in dem Format des ursprünglichen Holzschnittes durch Steinzeichnung wiedergegeben. Es ist ein glücklicher Gedanke, dieses geniale Werk, das einst in vielen tausend Abdrücken aus den Pressen aller civilisirten Völker hervorgegangen war und von dem nun dennoch gute Exemplare als eine Seltenheit auf Bibliotheken und in Kunstsammlungen gezeigt werden, unter das größere Publikum der Kunstliebhaber zu bringen. Man findet zwar außer älteren Nachstichen des Holbein'schen Todtentanzes die von Mechel besorgte Reihe von Kupferstichen nach den in Petersburg befindlichen Zeichnungen des Todtentanzes vielfältig verbreitet. Aber es ist auch längst erkannt, wie verschieden diese Zeichnungen, wenigstens auf den Mechelschen Blättern, von dem in Holz geschnittenen Todtentanze seyen, welchen die allgemeine Sage dem großen Basler Meister zuschreibt; ferner, wie ungleich der Werth dieser Nachbildungen, wie sehr namentlich viele derselben einer modernen Manier unterworfen sind. Aus diesem lebhaft gefühlten Mangel und dem Bedürfnisse, eine richtigere Nachbildung zu besitzen, sind nun zu gleicher Zeit zwei Ausgaben des Holbeinschen Todtentanzes entstanden. Die eine ist die in Kupferstichen von Frenzel mit einer poetischen Texterklärung von Ludwig Bechstein, die andere das vorliegende lithographirte Werk. Ich habe die Frenzelschen Nachstiche noch nicht zu Gesicht bekommen und kann daher über die Güte derselben kein Urtheil geben. Der Schlotthauerschen Nachbildung ist höchste Treue eigen. Die Gefahr, den Ton zu weich, die Ausführung glänzend werden zu lassen, ist glücklich vermieden worden, und die lithographische Copie mit dem Pinsel hat sich hier die bestimmte Klarheit und entschiedene Kraft des alten Holzschnittes anzueignen gewußt. Die Umrisse sind genau und sicher gezogen, die Schraffirung durchgängig kräftig, rein und deutlich, was dieser Ausgabe einen um so größern Werth giebt, als unter den alten Exemplaren der Originalholzschnitte viele unreine und zum Theil undeutliche Abdrücke vorkommen. Den Charakter der Holzschnitte mit solcher Bestimmtheit wiederzugeben, ist den fleißigen Künstlern aber auch nur durch die angelegentlichste Treue gegen ihr Original gelungen, und man mag insofern diese Nachbildungen die Frucht einer kindlichen Pietät gegen das Alterthum nennen. Uebrigens ist nicht zu verkennen, daß die von Högerl auf den Stein übertragenen Blättern an Freiheit der Zeichnung und an glanzloser Ausführung des Details den Vorzug verdienen. Indessen ist es erfreulich, dem leider für die Kunst der Lithographie und namentlich für dieses schon begonnene und über die Hälfte von ihm bereits vollendete Werk zu frühe verstorbenen Künstler zwei würdige Genossen seines Talentes sich anschließen zu sehen.

Die Subscriptionsanzeige hatte bemerkt, daß bald auch ein Text erscheinen sollte, welcher zunächst die Bilder des Holbein'schen Todtentanzes erläutern, sodann aber auch eine vollständige innere und äußere Geschichte des Todtentanzes geben würde. Als Verfasser dieser literarischen Arbeit wird Herr Professor Dr. Maßmann in München genannt. Die Erscheinung seiner Schrift hat sich bis jetzt noch verzögert, und wer die Schwierigkeiten auch nur von ferne kennt, welche mit diesem Gegenstande der Kunstgeschichte verbunden sind, wird die Verzögerung um so lieber gewähren lassen, als er sich einer gründlichen und vielseitigen Bearbeitung dieser für die Characteristik der religiösen Ideen wie der Kunstanschauungen und des ascetischen Strebens im Mittelalter höchst bedeutsamen historischen Frage gerne versichern mag. Lithographie und Text gehören indeß nicht unzertrennlich zusammen, und

Digitized by Google

sind vollständige Exemplare der erstern, wie ein Beiblatt an die Subscribenten besagt, fortwährend um den Subscriptionspreis: auf weissem Papier mit Tonplatte um 6 fl., auf chinesischem Papier um 7 fl., zu haben. Dem Herausgeber ist um so mehr Ehrenthanz auf der Dolchklinge, von H. Holbein, oder Zeichnungen von demselben, von Niklaus Manuel und Andern, deren sich eine schöne Anzahl von grossem Werthe namentlich auf der Bibliothek zu Basel befindet, auf gleiche Weise durch Lithographie zu verbreiten. C. Gr.

Beiträge zur Geschichte der Künstler.

Es ist im Kunstblatt 1830, Nr. 64, S. 255 die Bemerkung gemacht worden, daß die Umwechslung der Namen bei den Malern und andern Künstlern in ältern Zeiten gewöhnlich gewesen und zu Irrthümern führte, daher oft Künstler unter mehreren Namen aufgeführt werden, und nur eine Person sind, wie dieses von Jselin bis auf Fiorillo nachgewiesen werden kann.

Asch und Fischer ist eine Person: der Bildhauer Maister Peter von Asch*), sein wahrer Name ist Peter Vischer, Fischer, arbeitete in Meh, 1434 in Ulm; sein Sohn, der Bildhauer Conrad Fischer, Vischer**) kommt in den öffentlichen Büchern in Ulm vor 1495, 1505, 1511, 1518, lebte auch in Nürnberg, sein Monogramm waren zween Fische. Des letztern Sohn ist der berühmte Erzgiesser Peter Fischer, in Nürnberg 1470 geboren, von dem das Kunstblatt 1829 Nr. 32 und Fiorillo 1. B. S. 262 gute Nachricht geben. Ein Maler Peter kommt 1407, ein Spielkartenmaler Peter 1460 und 1495 wieder ein Maler Peter vor, alle aus einer Familie. Bartholomäus Vischer, Fischer war der Baillier des Kirchmeisters Matthäus Böblinger, der von 1480 am Münster in Ulm bauete. (s. Nr. 64 Oelberg.)

Wirtingen. Weyermann.

*) Asch, ein Dorf in Oberbaiern, nahe bei dem Städtchen Schongau; vielleicht hat er seinen Namen von demselben angenommen, wie Stabn von Schongau, (Kunstbl. 1830 Nr. 64 S. 254.) Wahrscheinlich ist der Name Amberger eben so von der Stadt Amberg in der obern Pfalz genommen, denn die dasige Pfarrkirche zu St. Martin, so wie das Franziskanerkloster haben die schönsten Malereien von diesem Künstler. Bei des Malers Christoph Ambergers Vater heißt es bei dem Jahr 1491. Steinmey Leonhart von Amberg. Des letzten Vater gleiches Namens, kommt im J. 1442 als Schmizer, Formschneider vor.

**) In alten geschriebenen und gedruckten Ordnungen der Fischerzunft in Ulm wird immer Bysche, Bischer gefunden.

Altona im Juni 1831.

Im Frühjahr 1832 wird eine stehende öffentliche Kunstausstellung vom hiesigen Kunstverein veranstaltet, und die unterzeichneten Direktoren haben die Ehre, die Künstler des In- und Auslandes zur Unterstützung dieses Unternehmens durch Beiträge ihrer Werke, ergebenst einzuladen. Ihre gefälligen Mittheilungen beehrt erbitten wir bis Ende December d. J., die Einlieferung der Werke selbst aber vor Ende Februar 1832, unter Adresse des Herrn Carl Hirschfeld hieselbst oder der Commeterschen Kunsthandlung in Hamburg. Die Kosten der Her- und Rückfracht bei Einsendungen von Originalgemälden mit Schiffs- oder Fuhrgelegenheit übernimmt der Verein, ersucht aber, über Sculpturen und Gemälde von grossem Umfang, so wie über Gegenstände, die sich ausserhalb Deutschland befinden, um vorherige Anfrage. Postsendungen werden nur frankirt angenommen.

Den Verkauf besorgen wir, ohne irgend eine Provision in Abzug zu bringen, ersuchen daher um Aufgabe der letzten Preise der zum Verkauf bestimmten Werke.

Fr. Rosenberg. J. M. Hansen.
Carl Hirschfeld.

Mailand.

Hier ist kürzlich erschienen:

Notizie biografiche di Giuseppe Longhi, raccolte da Francesco Longhena. R. I. Stamperia 1831. 8.

Man beschäftigt sich mit Sammlung von Beiträgen zu einem Denkmal Longhi's, das in der Brea errichtet werden soll. Das Banquierhaus Fenzi nimmt Beiträge, zu 4 österr. Gulden oder 12 ital. Liren an, so wie jedes nahmhafte Wechselhaus im Ausland. Das Verzeichniß der Theilnehmer soll gedruckt, und jedem eine Medaille oder der Kupferstich des Denkmals nebst Biographie und Bildniß Longhi's eingehändigt werden. Bei dem obengenannten Werk befindet sich ein von Anderloni gestochenes, sehr wohlgelungenes Bildniß.

Berichtigungen.

Kunstblatt 1830, Nr. 64. S. 253 Sp. 2 Lin. 27. Schaggans. S. 254. Sp. 2 Lin. 7 von unten: muß es heißen: Ludwig Friedr. d. Ä. kommt auch unter dem Namen Ludwig Kuch vor, und als Kartenmaler und Briefmaler im J. 1449. — Nr. 66. S. 261. Sp. 1. Lin. 3 von unten: Orgelmeister, statt Angelmeister. S. 262 Sp. 1 Lin. 5 statt 1830, 1829. — Nr. 67 S. 267 Sp. 2 Lin. 6 von unten: Heerbrucker ibor. S. 268. Sp. 1 Lin. 12 muß es heißen: Märdel. — Nr. 89. S. 356 Sp. 1 Mitglieder der Künstler-Confraternität. Nr. 1. muß heißen: Stallin. Nr. 6. Sboendorf, 7. statt eine Familie: cum familia. 8. Schlumpp. Schlumpp. 9. Schorpp Sworpp. 16. Hoespringer. S. 356. Sp. 2 Lin. Weimaringen, daselbst Lin. 4 von unten statt hieraus: fräus. daselbst Lin. 3 von unten: jedoch ein und andere Gemälde 26. — S. 268 Nr. 67. Sp. 1 Lin. 1 muß die Jahrzahl heissen: 1531. — Nr. 64 S. 253 Sp. 1 Lin. 15 statt ein, im.

Digitized by Google

N°. 69.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 30. August 1831.

Doctor Jacob Roux und die Wachsmalerei.

Eine Reihe von Jahren hindurch ein Augenzeuge von den Kunstbemühungen des verdienstvollen Professors Roux in Heidelberg, glaube ich mich zu einigen Worten über eine Erfindung desselben berechtigt, welche für die Kunst von den ersprießlichsten Folgen seyn kann; bescheide mich jedoch im voraus, das letzte entscheidende Wort dem gebräuchten Kenner, vor allen dem vorurtheilsfreien praktischen Künstler zu überlassen.

Die Ankündigung einer Wachsmalerei mag bei Vielen nicht das günstigste Vorurtheil erwecken. Und freilich haben alle bisherigen Versuche der Art die Erwartungen der Kunstfreunde theils nicht befriedigt, theils völlig getäuscht. Unrecht aber ist es, um deßwillen die Sache selbst, die Möglichkeit oder den Vortheil ihres Gelingens in Zweifel zu ziehen. Es müssen überall eine Menge Nieten gezogen werden, bis das Glücksloos dem Günstlinge oder dem Würdigsten in die Hand fällt. Ueberdieß war man bisher in der Regel mehr antiquarisch als artistisch zu Werke gegangen. Es war, wie es scheint, weniger darum zu thun, durch die Technik der Griechen die moderne zu vervollkommnen, als diese auf jene zurückzuführen. Man wollte griechisch malen lernen; Vitruv und Plinius sollten unsere Lehrer und Meister werden, wo denn gleich von vornherein jede freie Forschung und Praktik durch die fixen Ideen von Enkaustik, Einbrennen, Kästrum und dergl. gehemmt ward.

Auch das konnte jenen Versuchen nicht förderlich seyn, daß sich gewöhnlich nur Dilettanten, oder Künstler untergeordneten Ranges, und diese wieder meistens im Dienste oder unter der Obhut antiquarischer Gelehrten mit Wachsmalerei beschäftigten. Andern gebrach es an den nöthigen Kenntnissen, besonders der Chemie, so daß es meistens hinreicht, nur das Mittel zu hören, mit welchem sie das Wachs lösten, um im voraus versichert zu seyn, daß auf diesem Wege vielleicht ein unterhaltendes Kunststück, aber nimmermehr ein Kunstwerk zu fertigen ist. Nicht selten läuft alles auf ein bloßes Spiel mit dem Worte: Wachsmalerei hinaus. Dieß gilt in der Hauptsache namentlich noch von dem neuesten Versuche, der sogenannten Wachsmalerei des Hrn. Montabert, wiewohl diese, ihrer pomphaften Ankündigung nach zu urtheilen, zweifelsohne eine größere Beachtung finden wird, als bis jetzt dem bescheidenen deutschen Künstler zu Theil ward. Denn wenn, beiläufig erinnert, Montabert sich zum Bindemittel des sogenannten Wachs-Oels bedient, so malt er nicht mit Wachs, sondern mit einem durch Destillation gewonnenen ätherischen Oele, welches alle Eigenschaften des Wachses verloren hat.

Roux war selbst Künstler, und zwar ein in jeder Hinsicht höchst achtbarer, in praktischer Kunstthätigkeit ergrauter Künstler.

Schon in frühester Jugend hatte sich seine Neigung für die Kunst entschieden. Geraume Zeit aber fast nur auf sein Talent, und einen nieermüdeten Fleiß angewiesen, schloß er sich um so enger an die Natur, diese treue Führerin zur Kunst, und übte sich in Nachbildung der malerischen Schönheiten, welche die Umgegend Jena's, seiner Vaterstadt, zwar in einem beschränkten Kreise, doch nicht kärglich darbot. Später ward seinen redlichen Bemühungen durch einen längern Aufenthalt in Dresden, im Anblick der höchsten Musterbilder, und im Umgange mit ausgezeichneten Künstlern — unter ihnen der unvergeßliche Klengel — ein um so reicherer Ersatz für frühere Entbehrungen. Mehrere Copien, in Aquarell, Oel und Pastell, nach Gemälden der Dresdner Gallerie, darunter zwei vortreffliche Landschaften nach Ruisdael und Claude Lorrain, bezeugen, wie wohl er jene kostbare Zeit zu nützen verstand. In seinen zahlreichen Porträten verräth sich eine schöne Gabe, den Charakter eines Individuums frei von karrikirender Treue des Einzelnen, in seinem Wesen zu ergreifen. Die Zeichnung ist correct, die Carnation warm und gediegen, alles andere in würdiger Einfachheit nur dem Hauptzwecke dienend. Als Landschaftsmaler bekannte sich Roux noch zu dem guten alten Grundsatze, welcher die Baumvegetation als die Hauptsache dieser Gattung betrachtete. Wenn daher seine Landschaften nicht durch blendenden Effekt, oder die Viel-

Digitized by Google

heit bunter Einzelnheiten auch den Nichtkenner überraschen, so sind sie dagegen um so erfreulicher durch charakteristische Mannichfaltigkeit eines leichten Baumschlages, durch Wahrheit der Darstellung, mit Wahl und Geschmack verbunden, und ganz besonders durch harmonischen alles lebendig durchdringenden Farbenton. Die Natur auch von ihrer erhabenen Seite aufzufassen, war ihm darum nicht versagt. Seine Mappen verwahren noch einen Schatz von Schweizergegenden in Aquarell; und unter den Oelgemälden, welche noch nicht in fremde Hände übergegangen sind, findet sich nächst einer vortrefflichen Ansicht des Vierwaldstädter See's, ein Bild des Rheinfalls, das einzige mir bekannte, in welchem dieses Naturschauspiel bloß durch eine originelle Wahl des Standpunkts und die kühne Behandlung eines umwölkten Himmels sich in seiner ganzen schauerlicherhabenen Größe darstellt. Auch für Wissenschaft hat Roux bedeutendes geleistet. Schon früher hatte er die Tafeln zu Lobers anatomischem Werke geliefert, und seine Zeichnungen zu Tiedemanns klassischem Werke über die Arterien gehören zum ausgezeichnetsten, was die neuere Zeit auf diesem Felde wissenschaftlicher Kunstleistungen gesehen hat.*) Ueberhaupt war bei Roux, mit dem Kunsttalente eine entschieden wissenschaftliche Richtung des Geistes eng verschwistert. Zu einer feinen Beobachtungsgabe hatte sich ein unüberwindlicher Hang geselllt, eine Sache in ihren tieferen Gründen zu erforschen, und bis zu ihren letzten Resultaten zu verfolgen. So hatte er durch seine Untersuchungen über die Farben als Pigmente immer weiter geführt, endlich die Farbe selbst, von ihrer physikalischen Seite zu ergründen gesucht.**)

Wenn ein solcher Mann mit Ernst darauf bedacht ist, die Technik einer Kunst, welcher er sein ganzes Leben geweiht hat, zu vervollkommnen, so ist gewiß nichts Gewöhnliches zu erwarten. Schon die Gemälde, welche seiner neuen Erfindung vorausgegangen waren, sind auch von technischer Seite beachtungswerth. Die Wahl des Grundes, der Oele und Pigmente, war aufs sorgfältigste bedacht und geprüft, kein Mittel wurde angewendet, von dessen Wirkung der Künstler sich nicht in voraus vollkommene Rechenschaft gegeben hatte. Seine Oelgemälde werden gewiß eine geraume Zeit überdauern, und seine frübesten Pastellbilder haben sich bis zur Stunde trefflich erhalten. Von jeher aber hatte er sich mit dem Gedanken getragen, durch Hülfe des Wachses, der Technik ein für allemal eine zuverlässige Gediegenheit und längere Dauer zuzusichern. Nach langem vergeblichen Bemühen, die Versuche seiner Vorgänger mit einigem Erfolge wieder aufzugreifen, nicht selten auch zwischen antiker und moderner Technik schwankend, war er endlich so glücklich, das Geheimniß aufzufinden, wodurch das Wachs ein brauchbares Bindemittel wird, und richtete nun sein ganzes Streben dahin, unbekümmert um Griechen und Moderne, seine Entdeckung durch eine vielseitige Praxis zu bewähren, und ihrer Vollendung näher zu bringen.

So entstand nach und nach eine Reihe von Gemälden, in welchen vorzugsweise das Wachs als Bindemittel angewendet ist. Es sey erlaubt, sie in der Kürze aufzuzählen.

1) Kopf einer Venus nach Tizian. Br. 5½ Z., h. 5½ Z., auf Holz gemalt, nach Art eines Miniaturgemäldes, mit sehr dünn aufgetragenen Farben. Das Bildchen ist einer der ersten gelungenen Versuchen Roux's, in Wachs zu malen. Der liebliche klare Farbenton desselben verbürgte den erfreulichsten Fortgang des begonnenen Werkes.

2) Porträt des Kirchenraths Paulus, br. 1 Sch. 10 Z. h. 2 Sch. 4 Z. auf Holzgrund. Ein in jeder Hinsicht treffliches Bild, in sprechender Wahrheit, geistvoll gedacht und von der gediegensten Fülle des Colorits. Den kundigen Beschauer wird dieß Gemälde lehren, daß der Technik in Wachs keine geringere Mannichfaltigkeit von mehr oder minder kräftigen Tönen, durch die leisesten Uebergänge vermittelt, zu Gebote steht, wie der Oelmalerey. Auf eine eigenthümliche Art ist der Hintergrund ausgeführt: abwechselnd mit bläserem und lebhafterem Grün völlig deckend untermalt, mit Dunkelgrün lasirt, in breiten kurz abgesetzten Strichen, matt schillernd, wie solches auf diese einfache Art, durch eine bloß mechanische Führung des Pinsels wohl nur in Wachs zu bewerkstelligen war.

3) Ein junges Mädchen mit rothem Schawl drapirt, ein weisses Tuch turbanartig um den Kopf geschlagen. In der Hand hält sie eine Zeichnung. H. 1 Sch. 10 Z, br. 1½ Sch. Wenn die Wachstechnik in dem vorgenannten Bilde die markige Kraft einer männlichen Carnation bewährt, so zeigt sie sich hier geschmeidig genug, um jede Zartheit der weiblichen anszudrücken. Der leicht verbundte Schmelz der Farben, ihre sanftleuchtende Klarheit muß auch den Nichtkenner erfreuen. Durch ein Vergrößerungsglas mit weitem Focus betrachtet, gewinnt das Bild noch mehr an Klarheit.

4) Andreas Doria nach einem bis jetzt noch wenig gekannten Gemälde des Tizian. Br. 1¼ Sch., h. 1 Sch.

*) Tiedemann. Großherzogl. Bad. Hofrath und Professor. Abbildungen über den Verlauf der Pulsadern des menschlichen Körpers, sammt erklärendem Texte in lateinischer und deutscher Sprache. Nach der Natur in Lebensgröße gezeichnet von Professor Roux und auf Stein übergetragen von Fr. Müller. Gr. Imp. F. 78 Tafeln. Karlsruhe bei Chr. Fr. Müller. 1822.

**) Die Farben von Dr. Jacob Roux. Drittes Heft. Entdeckungen aus dem Gebiete physikalischer Farbenlehre, durch Versuche dargethan. Heidelberg bei Winter 1829.

Digitized by Google

11 Z. Auf Leinwand gemalt. — Ich hatte Gelegenheit, das Original mit dieser Copie sorgfältig zu vergleichen, und die Versicherung, daß die Wirkung des tizianischen Gemäldes vollkommen erreicht ist, dürfte der neuerfundenen Technik nicht zur geringsten Empfehlung dienen. Das Durchscheinende des weissen flaumigen Bartbaars im Contraste mit der Kraft dunkler Farben an der Kopfbedeckung, und dem Pelzwerke des Gewandes, die Besstimmtheit und Klarheit, womit das würdevolle Angesicht in seinen kolossalen Verhältnissen, des geringen Schattens ohngeachtet, vollgerundet hervortritt, ist von der treffichsten Wirkung.

5) Die heilige Magdalena in einem einsamen Walde betend, ähnlich motivirt wie das bekannte Bild des Correggio. Auf Holz gemalt, br. 1½ Sch., h. 1 Sch. 1 Z. Nicht minder erfreulich durch Reinheit der Carnation und harmonische Haltung der Farbentöne. Beiwerk und Hintergrund dient zugleich zum Beweise, daß die Wachstechnik auch für Landschaftmalerei anwendbar ist. Ein in seiner Anlage schon vielversprechender Versuch, dieß im Großen zu bewähren, ein Prospektgemälde der Heidelberger Gegend in der Abendbeleuchtung, blieb leider unvollendet.

6) Ein weiblicher Kopf, br. 7½ Z., h. 8½ Z. auf eine vorher nicht grundirte Thontafel gemalt. Die Farben, welche in diesem höchst merkwürdigen Bilde mit Wachs gebunden wurden, bestehen aus farbigen Fritten (verglasten Farben). Eine Bemerkung Davy's hatte diesen Versuch veranlaßt. Da, wie Rour wohl einsehen mußte, die gewöhnlichen Porzellain- und Email-Farben hier nicht anwendbar waren, so übernahm es der gelehrte Chemiker Professor Geiger zu Heidelberg, welcher überhaupt mit rühmlichstem Eifer die Unternehmungen Rours unterstützte, die zweckdienlichen Fritten zu bereiten. Die Carnation des genannten Bildes hat noch etwas düsteres, indem es noch nicht gelingen wollte, ein ganz reines Roth zu bereiten; indessen bleibt dieses Gemälde immer ein sehr bedeutender Anfang einer noch höher gestellten Wachstechnik. Endlich

7) ein weiblicher Kopf, br. 4½ Z., h. 5½ Z., besonders dadurch der Beachtung werth, daß er alla prima gemalt ist.

Andre Wachsbilder, darunter ein ausgezeichnetes Porträt des Componisten Händel, sind schon in den Besitz von Privaten übergegangen.

Manchem dürften in einer Zeit, wo kaum mehr anders als durch Massen gewirkt werden kann, die Zahl dieser Gemälde, und selbst die Art der dargestellten Gegenstände nur unbedeutend erscheinen. Die unübersehbaren Schwierigkeiten, jedoch erwogen, welche gerade dann erst sich einzustellen pflegen, wenn es gilt, eine glückliche Entdeckung zur praktisch anwendbaren Erfindung fortzuführen, die zahlreichen Berufsgeschäfte, welchen Rour mit der größten Gewissenhaftigkeit obzuliegen gewohnt war, die häufigen Bestellungen im Fache der Porträtmalerei, die Thätigkeit eines ausgebreiteten zahlreichbesuchten Zeichenunterrichtes, alles dieß zusammengenommen, muß es vielmehr Bewunderung erregen, daß binnen eines Zeitraums von wenigen Jahren nur soviel geleistet wurde. Was die Wahl der dargestellten Gegenstände betrifft, so wäre es einem Künstler, der Licht und Schatten gar wohl in seiner Gewalt hatte, und überdieß so glücklich gewesen war, ein Mittel zu finden, welches von Natur schon eine gewisse Klarheit besitzt, ein leichtes gewesen, mit einem erstaunlichen Schau- und Prachtstück vor das Publikum zu treten. Aber eben dadurch, daß Rour den anspruchslosesten aber schwierigsten Stoff gewählt, daß er seine Erfindung an Gegenständen versuchte, und mit Erfolg versuchte, wo die Farbe, zunächst als die einfachste und complicirteste, Eins ist mit dem zartesten psychisch organischen Leben: an der Carnation, gerade dadurch ist die sicherste Bürgschaft für die Gediegenheit seiner neuen Technik geleistet. Der am meisten gegründete Zweifel, der von jeher gegen Malerei in Wachs erhoben wurde, ist nun durch die That widerlegt. Das gelungenste von Rours Oelporträten, mit einem in Wachs verglichen, wird kalt und hart erscheinen, und wenn jene in der Dämmerung länast in tiefere Schatten zurückgetreten sind, so behauptet das Wachsbild, wie durch sich selbst erleuchtet, noch seine Klarheit.—

Gewiß wäre es für die Wachsmalerei schon empfehlend genug, wenn sie in dem wichtigen Punkte einer klaren und gediegenen Carnation hinter der Oelmalerei nur nicht zurück bleibt. Von andern Seiten aber hat sie selbst unleugbare Vorzüge. Für manchen vielbeschäftigten Künstler dürfte die Praktik derselben schon um deßwillen wünschenswerth seyn, weil eine Wachsmalerei schneller trocknet, als die in Oel, und, indem sie den Vortheil gewährt, gleichsam in Einem Zuge das Begonnene fördern zu können, den Künstler zugleich vor der Versuchung bewahrt, sich sogenannter schnelltrocknender Mittel zu bedienen. Ausserdem ist die Anwendbarkeit dieser neuen Technik nicht auf eine einzige Art der Malerei beschränkt. Sie dient eben so gut zu Miniatur als zu Staffelei-Gemälden, und würde auf Gyps- oder Kalkgrund, in Wandmalereien sich erst in ihrem vollen Glanze zeigen. Die Schuld lag nicht an Rour, daß in letztgenannter Art nichts im Großen unternommen werden konnte. Im Kleinen angestellte Versuche waren vollkommen gelungen. Diesem Fache, der Wandmalerei, würde denn auch der entschiedenste Vorzug der Wachstechnik, die größere Dauerhaftigkeit, zu ganz besonderem Vortheile gereichen. Denn Wachs wird durch die Luft nicht verändert, und im Lichte gewinnt es nur an hellerer Weiße; es trotzt dem ge-

Digitized by Google

störenden Einflusse der Feuchtigkeit, und mit den Pigmenten aufs innigste zu einem einzigen festen zähen Körper sich verbindend, verhindert es das Reißen und Springen des Gemäldes, und läßt keine trübende Haut sich über den ursprünglichen Glanz der Farben ziehen. Beständen nun überdieß die Farben, welche mit diesem unschätzbaren Mittel gebunden werden sollen, aus farbigen Fritten, so hätten wir eine Technik gewonnen, welche sich kühn mit der der Alten messen dürfte. Dann erst würde auch die Architektur, diese eigentliche Kunst des Erhabenen, statt eines oft nur zu bald wieder verfliegenden Farbenglanzes, den ihrer großen Bestimmung würdigen Schmuck gefunden haben. Ein solches Gemälde wäre nur gewaltsamer Weise, mit dem Bauwerke selbst zu zerstören. Es liegt in Wahrheit etwas Großes in einer Erfindung, wodurch die Materie, welche sich ewig dagegen aufzulehnen scheint, wenn sie für immer in der höhern Bedeutung der Form untergehen soll, gezwungen würde, den unsterblichen Ideen der Kunst, mit der Unvergänglichkeit des Stoffes entgegenzukommen.

(Der Beschluß folgt.)

Varianten

zu Plinius Kunstgeschichte aus der florentinischen Handschrift,

mitgetheilt von F. Osann.

(Fortsetzung.)

Pag. 690. 2. queral p. in qua erat
acantala p. Candaule
3. auram p. auro
4. Romuli id etatem
anim duo
6. adeo p. atque
praecipi p. recipi
7. multi vetustior
esse deest
monochromatis
8. trahitur
aliquando
Hygiemontem
8. 9. Dianian cramadam
9. discreverit
10. excoluerit
12. recipientes suscipientes vel despicientes
atiam deest
13. praetulit
Paneas
14. adversus P. a. m. adversum factus per-
sus perses apud marathonas factum
16. incrabuarat
in eo proelio in eo ic.
17. Artapernem
18. etiam picture
20. apparao
26. poscia

Pag. 691. 1. vel p. unde
2. et p. ei
6. frilius p. Phrylus
8. abidolorus p. Apollod.
XCIII p. nonagesima quarta
10. axis flumina p. Aiax fulm.
12. Teuxis
14. loquitur
15. fuisset
emeream p. Him.
16. fuit
apollodorum
scriptos p. supra dictus*)
versum
18. 19. ostentare**)
19. quod nullo pretio satis dignum permutare
20. roeluo p. Archelao
21. Adeo qui illo placuit
22. quo p. eo

Pag. 692. 1. est et Juppiter***)
1. 2. instrogulas
2. ceu p. Zeuxis
3. quantus p. tantus
4. batiniae p. Laciniae
6. monochromatas

(Der Beschluß folgt.)

---

*) Hiedurch wird gewissermaßen die von Sillig Catal. S. 461 aus Handschr. aufgenommene Lesart supra scriptus noch weiter bestätigt.

**) Sillig l. c. hat ohne weitere Bemerkung ostentaret statt der Vulgata ostentarit aufgenommen. Jenes findet sich in dem Cod. Med. und Vat., und dahin führt auch die Lesart in unserer Handschrift.

***) So hat nun auch Sillig S. 462 gewiß richtig aus einer alten Ausgabe aufgenommen. Eben so gibt auch die gleich folgende Variante instragulas eine treffliche Bestätigung der gleichfalls von Sillig aus dem Cod. Reg. I. gebilligten Lesart instrangulans, und es wird dieses Wort nun so weit gesichert seyn, daß es ohne Anstoß in die Lat. Wörterbücher, die es noch nicht kennen, aufgenommen werden könne. Dieselbe Bestätigung ferner erhält nun auch das weiter hin von Sillig aufgenommene ceu statt Zeuxis.

Digitized by Google

N°. 70.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 1. September 1831.

Doctor Jacob Rour und die Wachsmalerei.

(Beschluß.)

Die Dauerhaftigkeit der neuen Technik etwa gerade ihrer Neuheit wegen zu bezweifeln, oder für Rour's Gemälde alle ordentlichen Feuer- und Wasser-Proben zu verlangen, wäre eben so ungerecht als seltsam. Die obengerühmten Eigenschaften des Wachses, seine eigne Unveränderlichkeit, und die Kraft, von den mit ihm vereinten Stoffen eine rasche Vergänglichkeit fern zu halten, liegen in der Natur dieses Produktes, sind chemisch erwiesen. Rour hat zum Ueberflusse Zeugnisse von Ehemikern beigebracht, unter welchen wir die Namen eines Gmelin, Döbereiner, Stromeyer, Vogel, Kastner und Geiger lesen. Der Engländer Davy war gesonnen, für Rour's Erfindung, welche ihm ein lebhaftes Interesse abgewonnen hatte, ausführlicher ein öffentliches Wort zu sprechen. Ein unerwartet schneller Tod vereitelte diesen für einen Davy doppelt löblichen Vorsatz*). Wer sich durch augenscheinliche Beweise zu überzeugen wünscht, wie weit eine Technik gedeihen kann, bei welcher Wachs mit sorgfältig gewählten Pigmenten verbunden ist, der sehe die Gemälde der Alten. An den Wandmalereien von Herkulanum und Pompeji ist nun mehr als ein Jahrtausend vorübergegangen, ohne die Blüthe ihrer Farbe verwischen zu können. Von einer nicht minder gediegenen Technik zeugen die Gemälde in den Königsgräbern von Aegypten, welche uns in ein noch ferneres Alterthum zurückversetzen**). Ja, an Fragmenten, welche von Wurmlöchern ganz durchbohrt, bei Pozzuoli in der Tiefe des Meeres gefunden wurden, waren die Farben noch unverblichen zu erkennen.

Die Kunst der Griechen wieder zu erwerben, lag wie schon oben angedeutet wurde, nicht in der Absicht unseres Künstlers. Dieß wird aller Wahrscheinlichkeit nach, immer ein vergebliches und vielleicht, selbst im Falle des Gelingens, ein unfruchtbares Streben bleiben. Auch die Geschichte der Kunst kennt keine Wiederholung, und wenn uns auch zu seiner Zeit vielleicht ein Geschenk, welches das Schicksal zurückgefordert, wieder erstattet wird, so geschieht dieß doch immer nur unter andern Formen und andern Bedingungen. Auch ist die moderne Malerei in Umfang und Tiefe der Naturanschauung, in so manchen andern der wesentlichsten Punkte eine von der griechischen fast durchaus verschiedene Kunst geworden. Eben so wenig hatte sich Rour mit dem eitlen Gedanken getragen, die gesammte neuere Technik stürzen zu müssen, und Fresko-, Oel- und Miniatur-Malerei zu einem Kampfe pro aris et focis herauszufordern. Er wollte nur das Seinige dazu beitragen, um einem hier und dort schon lebhaft genug gefühltem Bedürfnisse abzuhelfen. — Wenn noch die Gemälde des dreizehnten und der nächstfolgenden Jahrhunderte durch die unversehrte Frische ihrer Farben wie mit dem Zauber einer unverwelklichen Jugend erfreuen, so ist später, einzelne Ausnahmen abgerechnet, in dem ganzen Gange der modernen Technik ein steter Rückschritt kaum zu verkennen. Gemälde der neuesten Zeit sind schon gesprungen und gedunkelt. Wenige Decennien haben hingereicht, um die Werke selbst ausgezeichneter Künstler unscheinbar zu machen. In Weimar mußte, wie man berichtet, vor Jahren ein Pavillon abgetragen werden, weil Oeser's Freskogemälde einer gänzlichen Zerstörung anheim gefallen waren. Diese Gebrechlichkeit der neueren Malerei mußte um so bedenklicher

*) Vergl. die Farben. Beitrag zur Vervollkommnung der Technik in mehreren Zweigen der Malerei von Dr. J. Rour. Zweites Heft. Heidelberg. 1828. S. 52 ff.

**) Vergl. Untersuchungen einiger Farben, und der Decke, auf welche sie aufgetragen waren, welche aus einem alten ägyptischen Grabmal erhalten wurden. Mit einem Anhange von Professor Rour. — Dr. Ph. L. Geiger in seinem Magazin für Pharmacie. Jahrg. 1826. C. XIV. S. 41 ff. Die Fortsetzung S. 135 ff. verbreitet sich über Farben aus Pompeji, Herkulanum und Tuskulum. Beide Abhandlungen sind auch besonders abgedruckt worden. Carlsruhe, in der Müller'schen Hofbuchhandlung 1830.

Digitized by Google

werden, da sich ihr nur allzuoft eine dunkelhafte Geringschätzung alles desjenigen beigesellt hatte, was gewisse sublime Ideen von der Würde der Kunst durch eine allzunahe Nachbarschaft des Handwerksmäßigen zu entheiligen schien. Vorausgesetzt, daß diese geniale Vornehmthuerei noch tiefere Wurzeln schlagen, und sich allgemein verbreiten sollte, so dürfte es sich in Wahrheit bald nicht mehr bloß darum handeln, hier und dort durch einzelne Verbesserungen nachzuhelfen. Nur von einer Reform der gesammten Technik mit ihren Grundelementen vorgenommen, wäre dann einem gänzlichen Verfalle vorzubauen. Fern sey es zu behaupten, daß wir schon in der Blüthezeit jenes Unwesens stehen. Im Gegentheil ist es nicht zu verkennen, daß man in der neuesten Zeit wieder ernstlich einzulenken sucht. Es fehlt nicht an Künstlern, welche sich eine zuverlässigere Technik bewahrt oder errungen haben, und unablässlich bemüht sind, ihre Erfahrungen zu erweitern. Mögen denn diese auch unserm Rour in ihrer Mitte die ihm gebührende Stelle gönnen.

Schon mehrere Künstler, Kenner und Freunde der Kunst, welche Gelegenheit hatten, die Wachsgemälde Rours zu sehen, haben dieselben einer aufmerksamen Betrachtung und ihres Beifalls gewürdigt. Die Schriften, durch welche der unermüdet Thätige auf das größere Publikum von seiner Erfindung zu unterrichten suchte, haben wiederholt in gelehrten Journalen die verdiente Anerkennung gefunden*). Der große Altmeister deutscher Art und Kunst Göthe selbst hatte es nicht unterlassen, in den Heften für Kunst und Alterthum die Sache nachdrücklichst zu empfehlen. Von auswärtigen Künstlern und Gelehrten liefen beifällig ermunternde Briefe ein, zum Theil schon durch das Gefühl des Dankes für so manches belehrende Wort veranlaßt. Redliche und aus der Sache selbst geschöpfte Zweifel waren immer willkommen. An Verunglimpfungen aller Art hat es freilich auch nicht gefehlt. Gerade da, wo durch die Vereinigung mehrerer sachkundiger Männer eine thätige Beachtung, oder nur eine sorgfältige Prüfung, zu den erfreulichsten Resultaten hätte führen müssen, war nicht selten ein vornehmes Stillschweigen, oder wohl gar absichtliche Verdächtigung, der Lohn eines ebenso anspruchlosen als nützlichen Strebens; an verläumderischen Klatschereien wurde nichts gespart, und unser Rour sollte es mehr als einmal bitter genug empfinden, was ein Mann unserer Tage zu erwarten hat, der sich auf nichts stützt, als seine gute Sache, und mit Werken spricht, statt mit feilen besoldeten Federn. Einige nicht uninteressante Aktenstücke, welche hierüber zur Hand liegen, sollen für immer geschlossen bleiben; indem denn doch wohl zu hoffen steht, daß das verächtliche Spiel mit Persönlichkeiten nicht an dem Namen des ehrwürdigen Künstlers fortgesetzt werde.

Noch voll des unermüdeten Strebens, bei ungeschwächter Geisteskraft, in der Mitte reifender Entwürfe und unvollendeter Bilder hat ihn ein schneller Tod dahingerafft. Die Früchte seines redlichen Wollens durfte er nicht ärnten, und fremden Händen sollte es überlassen bleiben, das zu vollenden, was er in der besten Zuversicht eines lohnenden Erfolgs begonnen hatte. — Und wird es nun vollendet werden? Steht nicht vielmehr zu befürchten, daß Rour auch für die Kunst gestorben ist?

Sein Geheimniß, das Wachs in ein brauchbares Bindemittel aufzulösen, ist nicht mit ihm verloren. Eine genaue schriftliche Angabe der nöthigen Ingredienzien, und ein bedeutender Vorrath der Mischung selbst, hat sich unter seinem Nachlasse vorgefunden. Aber freilich ist es hier mit einem bloßen Recepte nicht gethan. In der Behandlung des Stoffes lag gleichsam ein zweites Geheimniß. Hier mußte davon-, dort hinzugethan werden; es bedurfte einer anhaltenden Uebung; die mannichfaltigsten Kunstgriffe waren dem Stoffe gleichsam abzulauren; und diese lebendige, durchgearbeitete Praxis, die reiche Erfahrung einer kunstgeübten Hand, ist freilich mit dem Künstler begraben. Doch jede fremde Erfahrung ist ja für uns verloren, die nicht in unser eignes erst ihre Vorbereitung und später ihre festere Begründung findet. Ein gewandter Künstler wird die einfache leicht zu bereitende Mischung bald behandeln lernen, ja vielleicht selber eines lohnenden Erfolgs sich zu erfreuen haben, als selbst der Erfinder. Den noch vorhandenen Wachsgemälden wird sein kunsterfahrenes Auge so manchen belehrenden Wink, manchen Vortheil abzugewinnen wissen. Dieß ist um so mehr zu erwarten, da noch Gemälde aus jeder Epoche der Erfindung und jedes auf eigenthümliche Weise behandelt, erhalten sind. Ueber die erste Anlage eines Wachsbildes kann ein Porträt belehren, dessen Vollendung durch den Tod des Künstlers unterbrochen wurde.

Mögen doch bald Künstler und Freunde der Kunst sich entschließen, eine so wichtige Sache einer ernstlichen Prüfung zu unterwerfen, und retten, was noch zu retten ist. Mögen sie bedenken, daß es auf dem Felde der Kunst kein größeres Verdienst gibt, als Mittel und Wege zu finden, durch welche ein schöpferischer Geist ungefesselt, und noch kommenden Zeiten vernehmbar, sich auszusprechen befähigt wird. Die Technik ist nicht bloß eine äußere unumgängliche Bedingung der Kunst, sondern ein Theil ihres innersten Wesens. Wer sich im Voraus mit der Vergänglichkeit seines Werkes abgefunden, und ausgesöhnt hat, wird sich bald auch damit begnügen lernen, nur des Vergehens werthes hervorzubringen. Die Aufgabe, Rour's Unternehmung zu fördern, sey für den

*) Das erste Heft von den früher schon angeführten war unter dem Titel: die Farben, ein Versuch über Technik alter und neuer Malerei. 1824 zu Heidelberg erschienen.

Digitized by Google

Künstler um so lockender, da es sich nicht mehr bloß darum handelt, eine neue Erfindung als fertig und abgethan aus der Hand des Erfinders wie eine Waare hinzunehmen. Sie will nun zum zweitenmale erfunden seyn.

Vielleicht ist auch hier der Tod versöhnend ins Mittel getreten. Dem kleinlichen Neide, der hämischen Verkleinerungssucht, und allen jenen Schwächen der menschlichen Natur, welche in dem Verhältnisse der Individuen gegeneinander so weiten Spielraum finden, ist ihr Gegenstand entzogen worden. Die Sache selbst mag nun in um so klarerem Lichte erscheinen können. Sie ist nicht mehr das Werk eines einzelnen Menschen, sie gehört der Zeit, der Geschichte an, sie wird das Erbtheil eines Jeden, dem es um die wahre Förderung der Kunst ein Ernst ist. Zahlreiche Freunde aber werden darum sich nicht der Pflicht entbunden glauben, das Andenken des Entschlafenen mit jener Treue festzuhalten, die Jedem gebührt, der würdig gelebt hat. Mir wenigstens, den das ungestörte Vertrauen einer vieljährigen Freundschaft enger noch mit ihm verbinden sollte, als ich es schon durch Bande der Verwandtschaft gewesen, wird es stets ein freundlich ermunterndes Bild seyn, was Roux als Mensch und Künstler war. Wohlwollend und freundlich gegen Alle, zu jedem hülfreichen Dienste, jedem Opfer bereit, immer klar und besonnen, konnte nur eine Ungerechtigkeit sein Gemüth verdüstern, aber diese auch nicht selten ihn aufs tiefste empören. Was er als Wahrheit erkannt hatte, ward nie und nirgends von ihm verleugnet, und in dem einmal betretenen Wege konnte ihn weder Hoffnung eines größeren Gewinnes, noch der Schwindel der Mode irre machen. Dem wahren Verdienst hat er sich stets willig gebeugt, Dünkel und Anmaßung aber wußte er mit beschämendem Nachdruck von sich zu weisen. Den Pflichten seines Amtes, der Sorge für die Seinigen wurde die pünktlichste Treue geschenkt, und manche schöne Stunde der Künstlermuße willig geopfert. Eine streng sittliche Haltung hatte auch seine Kunstthätigkeit geadelt. Bis an das Ende seiner Tage hatte er nicht aufgehört, um stete Weiterbildung bemüht zu seyn. In jedem neuen Werke, das er unternahm, fühlte er sich nicht als Meister, sondern nur als den Schüler der Kunst. Ja, wie als Mensch so als Künstler einfach, ehrlich und wahr, ein Feind des Heuchlerischen und jeder Affektation, das Maaß seiner Kräfte wohl erwägend, und nur auf das sich beschränkend, worin er wahrhaft Gutes und Erfreuliches zu leisten hoffen konnte, die Seele ganz, aber still erfüllt von der Liebe zur Kunst, und eben darum auch das Unscheinbarste des technischen Bedarfs nicht für zu geringe achtend, gehörte Roux zur einzig ächten deutschen Schule. — Sey ihm die Erde leicht!

Anselm Feuerbach,
Professor in Speyer.

Verein der Kunstfreunde (Societé des Amis des Arts) zu Paris.

Der Verein der Kunstfreunde hat sich eine neue Organisation gegeben, welche ihm mehr Ausdehnung und einen bessern Erfolg sichert. Er hat sich von neuem unter der Protection des Königs constituirt, der Sr. K. H. dem Herzog von Orleans die Verwaltung seines Protectorats übertragen hat.

Auszug aus seinen Statuten:

1) Er wird verwaltet von einem Ausschuß von 62 Mitgliedern, von denen 42 titulär und 20 besoldet sind. Von diesen Mitgliedern, welche von der Generalversammlung der Actionärs ernannt werden, soll jährlich der vierte Theil wechseln; sie müssen Eigenthümer von wenigstens vier Actien seyn.

2) Unter den 62 Mitgliedern sind 16 Künstler.

3) Der Preis einer Actie ist 25 Franken.

4) Die Fonds des Vereins werden auf folgende Weise verwendet:

1) Ein Zehntel für die Kosten der Verwaltung und unvorhergesehenen Ausgaben.

2) Drei Viertel (nach Abzug des obigen Zehntels) zum Ankauf von Gemälden, Zeichnungen, Statuen, Vasen, Basreliefs, Bronzen und Terracotten, alles Originale, die aus den Werkstätten lebender Künstler der französischen Schule hervorgegangen sind.

3) Ein Viertel für Kupferstich und Lithographie.

5) Die Loose bestehen aus den Ankäufen der Kunstgegenstände und 125 Probedrücken vor der Schrift von dem Kupferstich des Jahres, in der Weise, daß auf acht Actien ein Loos kommt.

6) Jede Actie, welche nicht gewinnt, bekommt ein bedeutendes lithographirtes Blatt, welches der Ausschuß jedes Jahr ausführen läßt.

7) Nach der Ziehung werden die Abdrücke und die Steine vernichtet.

8) Da der einzige Zweck des Vereins der Flor der Kunst und die Aufmunterung der Künstler ist, denen an einer größern Publicität ihrer Arbeiten gelegen seyn muß, so wird jedes Jahr eine öffentliche Ausstellung von allen Werken statt finden, welche an den Ausschuß gesendet werden.

Diese Ausstellung, welche in Perioden getheilt ist, von denen eine jede höchstens zwei Monate betragen soll, wird von dem 1. November bis zum 30. April statt haben; sie wird den Künstlern keine Kosten verursachen und der Eintritt ist unentgeldlich.

9) Am Ende jeder Periode wird jedes Werk, welches nicht von dem Verein oder von andern angekauft worden ist, an den Künstler zurückgesandt werden; indessen können die Arbeiten der Künstler, welche Actio-

Digitized by Google

närs sind, während einer zweiten Periode ausgestellt bleiben.

10) In dem Lokal auszustellen, wird jedem Künstler und Dilettanten erlaubt, der ein Werk in der großen königl. Ausstellung gehabt hat, oder dessen Arbeit von dem Ausschuß für würdig befunden worden, öffentlich ausgestellt zu werden.

11) Wenn ein Werk auf dem Sekretariat deponirt wird, so ist der Künstler gehalten den unabänderlichen Preis anzugeben, der eingetragen und den Käufern mitgetheilt wird.

12) Einen Monat nach der Ziehung legt der Ausschuß vor der Generalversammlung der Actionärs über die Verwaltung des ablaufenden Jahres, und über den Zustand des Vereins Rechenschaft ab.

Die Ausstellung von 1831 wird den 1. November statt haben.

Anmerkung. Man kann sich von den Statuten in Kenntniß setzen in dem Saal der Sitzungen des Vereins der Kunstfreunde, im Louvre.

Varianten

zu Plinius Kunstgeschichte aus der florentinischen Handschrift,

mitgetheilt von F. Osann.

(Beschluß.)

Pag. 692. 9. conam*)
11. concederet
13. postea Zeuxis pinxisse puerum postea advolaret
20. vestutatem artificium
24. ipsa extremitas alie p. elie
25. Pag. 693. 1. pictum deest

Pag. 693. 1. Alias p. alia
2. eius deest
4. ingeniose. Debebat namque
5. exorabilem. (Alia manus correxit inexorabilem.) gloriosum excelsum
6. et thesea**)
8. ambita p. ambusta
9. de populo he p. Decius Eculeo
12. virtute deest expectur p. spectatur
14. ad p. alter
15. Laudatur
16. Ulixes*)
17. usus sit
18. habrodiaetum

Pag. 694. 3. est Sami
5. ioci deest**)
6. In eius enim
7. quem ante p. qua stante
8. paturum p. patruum vulgu p. vultum
11. metiens
12. sit ars summe ultro
14. Euximidas
16. tria deest
17. heliadicum et asiaticum quod asiaticum appellabant
19. Pamphilo ac p. et posteriori
20. Ulixes nationis
22. decem deest et p. ei***)
24. ingenui omnia antigraphicen †)
26. ne servitione
27. neque hanc p. neque in hac
29. et p. etiam ac p. et

Pag. 695. 1. Verum et omnes
2. propinquam p. prope quam
3. ineditis vetustas
4. admiraretur omnibus collaviatis
5. illam††) p. iis unam

*) Nämlich coenam, und sollte dieß nicht die richtige eine dem Inhalt der ganzen Erzählung viel angemessenere Lesart seyn?

**) Gewiß eben so richtig, wie oben est et Juppiter, pag. 692. 1.

*) Gerade so verlangt die ächte Orthographie der Römer, Ulixes (oder Ulyxes), nicht Ulysses: siehe ad Apuleium Gramm. S. 52. Ulixes bietet die Handschrift auch weiter unten dar.

**) Sollte hiernach, mit Herausversetzung von ioci, die Stelle nicht folgendermaßen gelesen werden, eo genere petulantius se reficiens? Dahin führt auch einigermaßen der Cod. Med., in welchem petulantibus iocie steht.

***) Für Zeile 23 finde ich in meinen Papieren die Variante merentius angemerkt, ohne weitern Zusatz, so daß ich jetzt nicht mehr angeben kann, wozu sie gehört.

†) Nämlich fehlerhaft geschrieben statt ingenui omnia ante graphicen, wie auch Sillig l. c. S. 312 richtig bereits aus Handschriften hergestellt hat.

††) Wahrscheinlich wollte oder sollte der Librarius schreiben iis illam, nämlich der Vulgata vorzugiehen. Ja, wahrscheinlich ist nach Benutzung der kritischen von Sillig S. 62 angeführten Subsidien iis unam illam zu lesen, nicht unam illam suam, wie Sillig will, da suam zu wenig diplomatisch beglaubigt ist. Noch zu bemerken ist übrigens, daß die obige Lesart Verum et omnes auch von Sillig in Handschriften gefunden und richtig aufgenommen worden ist.

Digitized by Google

N°. 71.

K u n s t = B l a t t.

D i e n s t a g, 6. S e p t e m b e r 1 8 3 1.

K u n s t g e s c h i c h t e.

Elogio Storico di Raffaello Santi da Urbino. Fascicolo I; Urbino 1829.

Der auf dem Titelblatt nicht genannte Verfasser dieses angefangenen Werkes ist der schon durch andere kunstgeschichtliche Arbeiten bekannte Luigi Pungileoni. Er giebt in der Vorrede den Standpunkt an, von welchem aus er das Leben Rafaels übersehen will, nennt ihn den eigentlich biographischen, und unterscheidet ihn von dem philosophischen vorzüglich dadurch, daß bei der Lebensbeschreibung eines Künstlers der Philosoph die Kunstwerke desselben einer ästhetischen Kritik zu unterwerfen, sie mit klassischen Werken zu vergleichen, und als Muster für jeden aufzustellen habe, der auf den Ruhm eines ausgezeichneten Künstlers Anspruch machen will; der Biograph dagegen habe von der geringsten Zufälligkeit Rechenschaft zu geben, welche auf das Leben des Künstlers in irgend einer Beziehung stehe. Deshalb seien jenem tiefe Kenntnisse und Gedankenschärfe nöthig, diesem genügen Fleiß und Urtheil. — Man sieht leicht ein, wie oberflächlich und willkührlich hier beide Standpunkte geschildert, und von einander getrennt sind, und wie mit keinem Worte einer dritten, für die Künstlerbiographie vorzüglich wichtigen Beobachtung gedacht wird, welche, die Vortheile jener beiden Standpunkte in sich vereinigend, den Künstler in seiner Zeit auffaßt, und sein Verhältniß zu seinen Meistern und Schülern feststellt. Hier würde es denn zu einer gründlichen Auseinandersetzung der Manier oder Manieren des Meisters kommen müssen, und dieß mag der Grund sein, warum Pungileoni, der auf eigentliche Kennerschaft selbst verzichtet, diese Art der Betrachtung mit Stillschweigen übergeht.

Man ist demnach berechtigt in diesem Buche vorzüglich Einzelheiten zu suchen, welche aus sicheren Quellen das Bekannte berichtigen, oder früherhin Unbekanntes zum erstenmal bekannt machen. Und gerade in Bezug auf Rafael wäre eine Arbeit dieser Art mehr als je an der Zeit, und eben so sehr einer allgemeinen Theilnahme gewiß, als des höchsten Dankes werth. Hier ist nun aber sogleich zu bemerken, daß eigentlich archivalische Forschungen fast gar nicht in diesem Werke vorkommen, sondern daß das Meiste aus Manuscripten und älteren Werken geschöpft ist. Und auch aus diesen hätte sich eine reichere, und besonders eine sicherere Ausbeute gewinnen lassen, wenn der Verfasser zu einer schärferen Kritik seine Zuflucht genommen, und nicht während der ganzen Arbeit in einem eigentlichen Schaukelsystem sich befunden hätte, welches auf der einen Seite sichere und unsichere Nachrichten aller Art zusammenbringt, flößen sie auch nur aus briefflichen Mittheilungen oder Gemäldekatalogen, auf der andern den Leser vor Langeweile zu bewahren und durch Beschreibungen von Gemälden zu entschädigen sucht. Leider nehmen diese gerade gegen das Ende des Heftes, welches den Aufenthalt Rafaels in Rom behandelt, vorzüglich deswegen so zu, weil die angegebenen Quellen hier fast gänzlich ausgehen.

Es ist somit vorzüglich der Mangel eines durchgehenden Gesichtspunktes, einer eigentlich wissenschaftlichen Haltung, welcher sich überall auf drückende Weise verräth. Der Verfasser folgt eigentlich der chronologischen Ordnung, wendet auch nicht selten auf Feststellung der Zeit einen gewissen Fleiß, und doch geschieht es häufig, daß Hauptsachen z. B. wann Rafael zum Perugino gekommen, nur wie nebenbei in den Noten behandelt und doch zu keiner Entscheidung gebracht werden. Und doch sind es gerade die langen Noten, welche den Verfasser selber stören, und ihn nicht selten im Text gerade mit denselben Worten das wiederholen lassen, was die Noten schon früher mitgetheilt hatten. Dies ist ihm z. B. bei der Nachricht von Pinturicchio's Tode, und bei Beschreibung des Bildes begegnet, welches ehemals in Loretto war. — Dieser Mangel einer wissenschaftlichen Haltung einerseits, und diese Nachlässigkeit und Ungebundenheit andererseits, geben dem Werke nebst vielen andern neueren italienischen Büchern, welche über Kunstgeschichte sich verbreiten, ganz das Ansehen und den Werth von Gesprächen, die nicht immer den vorliegenden Gegenstand nach allen Seiten hin erschöpfen, und um nicht den Schein der Steifheit anzunehmen, auch Wiederholungen nicht

Digitized by Google

scheuen, überhaupt vieles nur berühren und der Zufälligkeit oder persönlichen Interessen einen gewissen Spielraum gewähren. So bringt hier dieselbe liebenswürdige Naivität, welche den Vasari im Leben älterer Meister erzählen läßt, wie prächtig er selbst eine versallene Kirche seiner Vaterstadt, und für wie schweres Geld habe herstellen lassen, Hrn. Pungileoni inmitten einer Untersuchung auf folgendes Lob der Dankbarkeit: *Bellissima virtù che sul labbro di molti è un vocabolo vuoto di senso!* Und Beispiele ähnlicher Art finden sich mehrere, die dem deutschen bei dem sonst vorherrschenden kompilatorischen Verfahren und einer gewissen pedantischen Aengstlichkeit des Verfassers, um so naiver erscheinen müssen. So begreift P. nicht, wie Dante in die Theologie kommt, und muß deshalb zum Venozzo Gozzoli seine Zuflucht nehmen, der in Montefalco unter den Bildnissen berühmter Franziskaner den Dante anbrachte mit der Ueberschrift: Theologus Dantes nullius dogmatis expers; eben so meint er, daß Perugino bei einem gekreuzigten Christus, dessen herausströmendes Blut Engel auffangen, alte römische Mosaiken vor Augen gehabt, ohne an die Gottlosen zu denken, bei denen schon diese Vorstellung vorkommt.

Manche Einzelheiten, welche Pungileoni nur angedeutet hat, finden sich jetzt genauer bei Longdena; andere aber, welche diesem nicht bekannt waren, und für die Chronologie nicht unwichtig sind, will ich hier näher anführen.

Die Geburt Rafaels setzt er auch in diesem Werk auf den 26. März 1483, und stützt sich dabei auf Documente, welche er in Händen zu haben behauptet; Näheres wird also zu dem, was aus der Biographie von Rafaels Vater schon bekannt war, nicht hinzugefügt. Ueber die allerersten Arbeiten Rafaels in Urbino und dessen Umgegend bringt er allerlei zusammen, ohne aus sicheren Quellen zu schöpfen, ohne die lauteren von denen zu trennen, welche schon mit dem späteren Wust italienischer Redensarten versetzt sind. Genannt werden in Urbino selbst, aber alle nicht unbestritten: 1, das Mauergemälde, die *sitzende Madonna* in einem Buche lesend, welches bei der Restauration sehr gelitten hat; 2, das *Kind* im Begriff sich fröhlich vom Schooß der *Mutter* in die Arme derselben emporzuschwingen, von *Joseph* und *Johannes* umgeben, ein kleines ovales Bild; 3, die *Madonna* das *Kind* haltend, welches dem *Kinde* zürnt, das ihm von der bejahrten Tochter *Fannels* dargebracht wird, daneben eine weibliche *Figur* und ein *blumenstreuender Engel*. Eine Chorographie von Urbino von Antonio Vanucci vom Jahre 1709 gibt an, daß er daselbst in S. Francesco gemalt habe. Diese lateinisch und ohne anderweitigen Schmuck mitgetheilte Nachricht scheint Glauben zu verdienen; sie führt aber nicht an, was diese zwei Gemälde enthalten, wohl aber, daß mit ihm im Wettstreit sein Vater zwei Tafeln gearbeitet habe, welche den *Franziskus* von *Assisi* und *Bonaventura* darstellten. — Eine spätere, italienisch geschriebene, weniger genaue Nachricht, welche sich ebenfalls in einem Manuscript der Bibliothek des Fürsten Albani zu Rom befindet, sagt, daß Rafael in seiner Jugend in S. Francesco vier *Franziskaner* gemalt habe; demnach dürften auch die zwei genannten Werke Rafaels Franziskaner vorgestellt haben. Pungileoni meint, daß er für die Familie Galli und für die Kirche S. Francesco gemalt habe; aus der handschriftlichen Chorographie Urbino's geht hervor, daß die Familie Galli in S. Francesco einen Altar ausschmücken ließ; vielleicht malte er also diese zwei Franziskaner eben zu diesem Zweck, und wenn auch dies nicht, so erhellt doch aus keiner Nachricht, daß er außer der Kirche S. Francesco für diese Familie gearbeitet.*) Auf die Aeußerung Vasari's, daß Rafael als Kind mit seinem Vater nicht wenig in der Umgegend gearbeitet habe, setzt P. in diese Zeit das Freskogemälde zu Cagli, und das sehr gut erhaltene Bild zu Monte-Fiorentino, ohne sich auf das Nähere einzulassen.

Pungileoni vermuthet ferner, daß er, bevor er zum *Perugino* kam, zu Urbino unter *Luca Signorelli* gemalt habe. Wenn es auch nicht geläugnet werden kann, daß L. Signorelli um diese Zeit in jener Stadt arbeitete, so gründet sich diese Vermuthung doch bloß auf ein Bildchen der *Gallerie Fesch* zu Rom, welches eine *heilige Familie* vorstellt, und in der Freiheit und im Ausdruck der Figuren Nachhülfe von der Hand Signorelli's verrathen soll. Ob dies aus diesem Bildchen ersehen werden kann, bleibt mir sehr zweifelhaft; doch dürfte es, der unverkennbaren Leichtigkeit wegen, in eine etwas spätere Zeit zu setzen sein, als man ihm zu bestimmen pflegt. Von dem Einfluß Perugino's finden sich hier wohl keine Spuren. — Für diese Zeit der Kindheit möchte P. eine eigene Manier annehmen, und deshalb zu der Perugino'schen, Florentinischen und Römischen jetzt noch die *Urbinatische Manier* hinzufügen. Es bleibt überhaupt die Frage, ob man bei einem Knaben, und wenn er auch Rafael heißt, bis zum zwölften Jahre etwa, eine Manier annehmen und wirklich bestimmt charakterisiren kann; hier nun vollends, wo so wenig Werke der Zeit mit Sicherheit ausgemittelt werden können, muß dieses Wort jeden Sinn verlieren.

Der Nachricht, daß Rafael im J. 1490 mit seinem Vater in S. Francesco zu Perugia gearbeitet, wird des-

*) Die Nachricht im Manuscript lautet: S. Franciscus, ara a clara Gente de Gallis exornata. — Nutzerdem gesteht in dieser von Pungileoni mitgetheilten Nachricht der Familie seiner Erwähnung.

Digitized by Google

wegen mit Bestimmtheit widersprochen, weil ein Verzeichniß aller Gemälde dieser Kirche gar keiner Bilder von jenen Erwähnung thut; das siebenjährige Alter des Knaben sei auch dagegen, und besonders die Nachricht, welche Marlotti in den Lettere Perugine p. 150 mittheilt, daß Perugino sich nicht vor 1495 in Perugia niedergelassen. Der Verfasser selbst nimmt nun an, wie man nachher zufällig und nebenbei erfährt, daß Rafael im J. 1495 zum Perugino gekommen, bringt aber keine Nachrichten bei, welche dies auf authentische Weise darthun können. Unter den Bildern, welche Rafael damals arbeitete, werden außer einigen andern eine Ankunft der Magier, ehemals in Spineta, jetzt in der Vatikanischen Gallerie, und derselbe Gegenstand im Hause des Baron Accajani zu Spoleto angeführt. Beide Gemälde enthalten noch mehrere Vorstellungen; auf dem ersten sollen, nach Pungileoni, Joseph, zwei Engel das Kind und die andern Personen durchaus Rafaelisches Gepräge haben, weniger die Madonna und der Engel hinter ihr; die drei singenden Engel oben dürften nach ihm von Pinturicchio hinzugefügt seyn. Ich glaube nicht, daß, die Aechtheit des Bildes zugegeben, verschiedene Hände darin zu erkennen sind, etwaige Ungleichheit der Ausführung dürfte in der Jugend des Künstlers ihre Ursache haben. — Das zweite Bild ist auch nicht ganz unbezweifelt, wie hier angegeben wird; merkwürdig ist, daß der Vertrag, welcher dieses Gemälde dem Hause Accajani zusicherte, bloß folgende Worte; un quadro rappresentante l'adorazione de' Sti Re magi etc. aber nirgends den Namen des Künstlers enthält. Dies könnte den Zweifel über die Aechtheit vergrößern, wenn nicht diejenigen, welche jenes Kunstwerk aus den Händen gaben, Grund genug hatten den Namen des berühmten Meisters zu verschweigen.

Sein Aufenthalt beim Perugino wurde mehrfach durch eine böse Stiefmutter getrübt, welche seine Gegenwart in Urbino nöthig machte. Dieses früher fast gar nicht bekannte Verhältniß wird hier mit großer, ja ermüdender Genauigkeit auseinander gesetzt. Es ist zu bedauern, daß dem Verfasser nicht bei wichtigeren Gegenständen eben so sichere Quellen zu Gebote standen. Es erhellt aus ihnen, daß es zwischen der Stiefmutter und Rafaels Vormund im J. 1497 zum ersten gütlichen Vertrage kam. Ob aber Rafael selbst hier, und später jedes Mal zugegen sein mußte, wie P. annimmt, scheint mir zweifelhaft. Es folgen jetzt einige Angaben von Bildern, welche er zu Perugia malte, theils aus brieflichen Nachrichten, theils aus Manuscripten. Die ersteren übergehe ich, da sie ihre Quellen nirgends angeben, und auch von dem jetzigen Schicksal einiger einzelnen Bilder ungenügend berichten. Nur eins verdient angeführt zu werden, daß die Inschrift: Raphael de Urbino domino Octaviano Stephano Volaterrano Priore Sanctam Trinitatem, Angelos astantes Sanctosque pinxit A. D. MDV, welche sich über einem fast gänzlich zu Grunde gerichteten Crucifix im Zimmer des P. Abate in S. Severo befindet, allen Anschein hat, später als das Fresko zu seyn, und daß darnach Quatremere zu berichtigen ist, der behauptet, Rafael habe mit großen Buchstaben seinen Namen dahingesetzt. — Die Manuscripte melden daß im Cambio der Kopf des verklärten Christus und die Arabesken des Gewölbes von Rafael seyen, geben aber selber an, daß sie nur nach Hörensagen berichten.

Die Mißhelligkeit mit seiner Stiefmutter wurde erst im J. 1500 gänzlich beigelegt. P. nimmt an, daß er in diesem Jahr in Citta di Castello gewesen, *) und den P. Nikolaus von Tolentino für die Kirche St. Agostino gearbeitet habe. Von Lazzari (Serie de' Vescovi di Citta di Castello; 1693) werden außerdem folgende Sachen genannt: ein Crucifix unter der Orgel von St. Domenico, das Sposalizio und zwei Seiten einer Fahne für die Kirche della Trinita; in einem andern Buch, Fiori vaghi betitelt, 1627 erschienen, wird angegeben, daß die eine Seite der Fahne die Dreieinigkeit, die andere die Erschaffung der Eva aus der Rippe Adams dargestellt habe. — Diese Nachrichten sind alt und einfach genug um wahr seyn zu können, und deshalb dürfte nach ihnen Rumohrs Vermuthung im Kunstblatt von 1825 zu berichtigen seyn, daß eine Anbetung der Hirten zu Copenhagen zu den Beiwerken dieser Werke gehöre.

(Der Beschluß folgt.)

*) Die Annahme ist wohl durchaus richtig, da nach seinen Worten: „una favola depinta da lui nel 1500", das Gemälde des P. Nikolaus diese Jahrzahl gehabt haben muß. Daß das Crucifix a. aet. XVII bezeichnet war, ist schon anderwärts bekannt. Rehberg setzt in seiner chronologischen Tabelle eine Madonna mit dem Kinde, ebenso bezeichnet, auch nach Citta di Castello, ich weiß nicht, mit welchem Rechte. Auch P. führt außer den in Manuscripten genannten Arbeiten S. 48 eine Verkündigung an, nach dem Urtheil Palmaroli's.

Grabmäler von Paul und Virginie auf Ile de France.

Die Künste haben endlich ein Denkmal für Paul und Virginie errichtet, die eine literärische Produktion des vorigen Jahrhunderts so berühmt gemacht hat. Das Werk des Bernardin de Saint-Pierre beruht fast auf ganz fabelhaften Angaben; ihr Grabmal ist noch viel fabelhafter. Aber, was die Leser dem Schriftsteller, der sie täuscht und unterhält, gern verzeihen, das werden sie nicht eben so leicht dem Gründer der Grabmäler verzeihen, der sich über sie lustig macht. Die Sache ist folgende:

Digitized by Google

Eine englische Dame, welche sieben Jahre auf Ile de France ihren Aufenthalt genommen hatte, drückt sich in ihrem Bericht über diese Colonie so aus. Das Viertel von Pamplemousse ist ohne Zweifel eine der malerischsten Logen der Insel, und die Grabmäler von Paul und Virginie haben es zu einem der berühmtesten Orte der andern Halbkugel gemacht. Jedes Jahr werden diese Gräber von einer Menge junger Engländerinnen besucht, deren empfindsame Geberden sehr lächerlich sind. Thatsache ist es nämlich, daß diese Gräber nicht die sterblichen Reste von Paul und Virginie einschließen, und daß sie von dem jetzigen Besitzer des Landstrichs aufgeführt worden sind, um die englischen Reisenden anzulocken, die gerne in ihren Tagbüchern die Beschreibung der herzzerreißenden Gemüthsbewegungen niederlegen, die sie bei dem Anblick der Asche dieses unglücklichen Geliebten empfinden. — Anfangs hatte er nur ein einziges Grabmal aufführen lassen, das der Virginie; aber als alle die lamentablen Reisenden mit Thränen in den Augen fragten, wo der unglückliche Paul ruhe, so hielt sich der Eigenthümer für verpflichtet, ein zweites aufführen zu lassen, um diese angenehme Täuschung vollständig zu machen. Diese Grabmäler, von einer sehr wenig eleganten Form, sind mit Namen, Versen, Sprüchwörtern und Denksprüchen bedeckt, welche der romantischen Schwärmerei der empfindsamen Reisenden ihre Entstehung verdanken. Nach vielen Nachforschungen habe ich gefunden, daß nur eine einzige Spur von der Geschichte des Bernardin de Saint-Pierre auf der Insel existirt: nämlich während der Zeit, daß Hr. von Labourdonnais Gouverneur daselbst war, ertrank ein junges Mädchen genannt Virginie an dem Ufer von Saint-Géran bei einem Sturme in der See; ein junger Mensch, der ihr sehr zugethan war, starb darüber vor Schmerz. Außer der malerischen Schilderung der Gegend ist der ganze übrige Theil des Werkes erdichtet, und man muß unwillkührlich lachen über alle die mimischen Verzückungen, über die groteske Extase und die empfindsamen Thränen der gezwungenen Bewunderer von Paul und Virginie. (Journal des Artistes 19. Juni 1851.)

Restauration des Opernhauses zu Paris.

Das Provisorische währt in Paris lange, und das Operuhaus, welches in Eile aufgeführt nur provisorisch seyn sollte, scheint definitiv werden zu wollen. Man veranstaltet deshalb hier von Zeit zu Zeit mehr oder minder beträchtliche Reparaturen. Das Haus ist übrigens gut angelegt und wenn es im Aeussern nicht ganz das Großartige und Prachtvolle der schönen Theater Italiens hat, wie diese unserem ersten lyrischen Theater ziemte, so kann es in Hinsicht auf das Innere, zu den schönsten Theatern gerechnet werden.

Die neue Verwaltung, obgleich eine Privatunternehmung, will allem Anscheine nach nichts sparen um die Gunstbezeigungen und den Beifall des Publikums zu erhalten, und Künstler von Verdienst sind beauftragt worden, das Gebäude vollständig zu restauriren.

Herr Lesueur hat die Plane zu dieser Restauration entworfen. Er hat einige etwas unangenehme Linien verbessert, dem Plafond eine neue Anordnung und der ganzen Verzierung einen neuen Charakter, vermittelst in den vier Winkeln angebrachter Pendentifs gegeben. Diese Zwickel sind mit Gemälden verziert, welche die Hauptepochen der Kunstgeschichte in Figuren von kolossaler Größe darstellen, und verleihen dem weiten Raum der Kuppel viele Majestät, da sie denselben zu vergrößern scheinen. Die Figuren sind von den Hrn. Gosse und Alaux ausgeführt worden, so wie die andern Gemälde; sie sind schön, von edler Stellung und Haltung. Die große Lebhaftigkeit der Lichter schadet vielleicht einigen Tönen.

Die Gemälde der Kuppel zeigen eine gute Anordnung; vielleicht würde jedoch etwas mehr Einfachheit angemessener seyn. Indem man hier Figuren anbrachte, hat man Bögen mit verschiedenen Gegenständen verziert damit verbunden; Blumenkränze fassen die großen Compartimente ein: in der Mitte ist ein Kreis mit Vögeln besäet ꝛc. Die Hauptfarben der Logen ist Roth, die Brüstungen sind mit vergoldeten Ornamenten auf rothem Grunde verziert.

Zu beiden Seiten der Bühne hat man Lichtmassen angebracht vermittelst Gasröhren, welche Kerzen vorstellen. Hiedurch ist die optische Wirkung der Bühne dem Glanze des Hauses aufgeopfert. Während der Vorstellung sollte alles Licht auf die Bühne concentrirt, und Parterre und Logen eher etwas dunkel gehalten werden, was bei Gasbeleuchtung eine leichte Sache ist. Besonders nachtheilig ist aber die gewöhnliche Beleuchtung der Bühne vom Vorderrande, die ein falsches und für die Augen der Zuschauer wie der Schauspieler gleich nachtheiliges Licht bewirkt. Die Administration des Opernhauses hat den Beleuchtungsapparat des Hrn. Locatelli angenommen, aber keine Verbesserung in diesem für die theatralische Illusion so wesentlichen Punkte angebracht, ja vielmehr diese dem Luxus der Beleuchtung des Hauses aufgeopfert, die freilich in den Zwischenakten sehr angenehm, während der Vorstellung aber durchaus schädlich ist. (Journal des Artistes 5. Juni 1851.)

Digitized by Google

N°. 72.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 8. September 1831.

Kunstgeschichte.

Elogio Storico di Raffaello Santi da Urbino. Fascicolo 1; Urbino 1829.

(Beschluß.)

Sehnsucht nach der Heimath führte ihn wieder nach Urbino zurück, das jetzt, befreit von dem Usurpator Valentino, unter dem Herzog Guidubaldo glücklichere Tage erlebte. Genaueres wird über die Dauer seines Aufenthalts, über seine Lebensweise überhaupt nicht angegeben, nur daß er während dieses, später noch einige Male wiederholten Besuches, den h. Georg auf dem weißen Pferde, einen Drachen tödtend, zwei kleine Madonnenbilder, und einen Christus im Garten betend, gemalt habe. Doch führt er später noch einige andere Sachen an, die Porträts von Guidubaldo, Bembo, und von der Elisabetta Feltria Gonzaga. Nach P. gieng Rafael nun nach Florenz, hielt sich aber wahrscheinlich nur kurze Zeit auf, malte dem Perugino zu Liebe im J. 1503 zu Città della Pieve die Madonna auf dessen großem Freskobilde, und kehrte endlich nach Perugia zurück. Hier machte er den Carton für die Grablegung, und zeigte in derselben was er am Arno von Masaccio und Bartolommeo gelernt hatte. Bestimmt wird nicht angegeben, wie lange er hier verweilte, der Verfasser ist aber doch der Meinung, daß er nicht viel vor 1506 nach Siena gekommen.

Er ist gegen alle Biographen zu dieser Vermuthung gezwungen, weil er aus dem Testament des Cardinals Francesco Piccolomini mit großer Wahrscheinlichkeit ausgemittelt hat, daß die Gemälde im J. 1503 noch nicht angefangen waren, und weil er die Krönung Pius des Dritten über der Eingangsthür der Libreria für Rafaels Arbeit hält. Es ist bekannt, daß della Valle und Comolli (Vita ined. di Raffaello a. c. 9) die Worte des Testaments: „Construi feci pulcherrimam libreriam a fundamentis in memoriam D. Pii Avunculi nostri“ auf die gänzliche Vollendung der Bibliothek bezogen, und in dasselbe Jahr setzten, in welchem das Testament abgefaßt ist (30. April 1503). Das Construi geht aber höchst wahrscheinlich nur auf den Bau, und dieser Ausdruck selbst scheint mir ein Grund mehr für die Meinung, daß Pinturicchio damals noch nicht zu malen angefangen. Nimmt man hinzu, daß sonst alle angefangene und halbvollendete Werke mit größter Genauigkeit in diesem Testament aufgeführt werden, daß es aber in Bezug auf Pinturicchio also lautet: — „Item, quia magistro Bernardino pictori vocato il Pinturicchio, locavimus depingendam historiam sanctae memoriae D. Pii in libreria nostra cum pactis et conditionibus ut in quadam cedula manu nostra et sua subscripta continetur, et voluimus, quod si, nobis decedentibus, non fuerit perfecta, haeredes nostri curam perficiendi et satisfaciendi suscipiant etc.“ daß also angefangener Malereien mit keiner Silbe ausdrücklich, wie es sonst hier geschehen, gedacht ist, so wird es mehr als wahrscheinlich, daß sie später als 1503 zu setzen sind. Waren sie nun noch gar nicht angefangen, so mag die Vollendung immer noch 2 — 3 Jahre gedauert haben. — Die Meinung aber, daß Rafael die Krönung Pius III. über der Eingangsthür selbst gemalt habe, wiederlegt die, wie es scheint, durchaus treue Erzählung des Sigismundi Titii Historiarum Senensium Tom. VII, Manuscript auf der Bibliothek zu Siena, welche also lautet: Senae subinde Bibliothecam Pii tertii, dum esset Cardinalis, intra ambitum Sacrae aedis superne et inferne, mox coronationem illius, cum Pontifex crearetur, supra Bibliothecae fores depinxit (Bernardinus) et Pandulfi Petrucci rubeum canem.‘ — Es ist eigen, daß P. dem Titius hier nicht gefolgt ist, da er ihm doch den Tod Pinturicchio's nachersählt. Fällt also diese Annahme weg, so dürfte Rafael im Jahre 1505 und vielleicht noch einen Theil des Jahres 1506 in Siena sich aufgehalten haben. Uebrigens ist P. der Meinung, daß Rafael alle Cartons und Handzeichnungen für diese Fresken gemacht habe. Da das Testament bloß davon redet, daß dem Pinturicchio die Malerei übertragen sey (locavimus depingendam)' so dürften die Cartons immerhin alle von Rafael herrühren, namentlich wenn man die sonst etwas vereinzelt

Digitized by Google

stehende Nachricht bei Longhena hinzunimmt, daß im Haus Baldeschi zu Perugia ein Carton die Aufschrift hat: Questo e la quinta .... no V di Rafael. — Da aber die in Florenz aufbewahrte Handzeichnung Verschiedenheit zeigt, welche nicht eben zum Vortheil des in Siena ausgeführten Bildes ausfallen, so könnte anzunehmen seyn, daß Pinturicchio später Einiges zu verändern beschlossen und deshalb für die Ausführung einzelne, oder alle Cartons gearbeitet habe. Am wahrscheinlichsten bleibt es, daß er nur einzelne verfertigt hat; dann widerspricht Vasari sich nicht mehr, wenn er im Leben Rafaels einige, im Leben des Pinturicchio alle dem Rafael zuschreibt.

Ehe er Florenz wiedersah, kam er noch nach Urbino, wo damals die Pest herrschte (wohl noch im J. 1506) und von da, wie P. vermuthet, über Bologna nach Florenz. In Bologna konnte er nur den Francia kennen gelernt haben. Der Aufenthalt in Florenz gehört zu den dürftigsten Partien des Buchs, welches überhaupt von jetzt an wenig Ausbeute mehr gewährt. Im folgenden bestreitet der Verfasser durch sehr künstliche und doch schwache Gründe die Nachricht Vasari's, daß Rafael seinen Ruf nach Rom dem Bramante verdanke, indem er dieses dem damaligen Praefekten von Rom, dem Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, zuwenden möchte. Er läßt sonst den Rafael 1508 nach Rom kommen, und beruft sich dabei auf Malvasia, welcher sich auf Rafaels Brief an Francia und auf das im J. 1509 erfolgte Wiedersehen Perugino's und Rafaels zu Rom stützt. Merkwürdig ist, daß Rehberg S. 45 den Malvasia gerade als denjenigen nennt, welcher den Rafael 1510 nach Rom kommen läßt. Da der Malvasia mir nicht zur Hand ist, vermuthe ich bei Rehberg eine Ungenauigkeit.*)

Die Galatea wird hier nach sicheren Nachrichten in das Jahr 1511 gesetzt; über die Fresken in den Stanzen erfährt man nichts Neues; P. schließt sich an Mengs an. Bei der Heimsuchung, jetzt in Besitz des Herzogs von Wellington, hält er sich durch eine weitläufige Beschreibung auf, und theilt einen liebenswürdigen Brief des Grafen Annibale Maggiori zu Fermo mit, worin dieser gegen Morelli, Comolli, Lanzi und Quatremere die Unächtheit seines eigenen Bildes, und dessen Verschiedenheit von dem ehemals in Loretto befindlichen darthut. Mehr auffallend als bemerkenswerth ist eine aus dem Archiv von S. Agostino mitgetheilte Nachricht, welche den Jesaias gerade dem M. Angelo zuschreibt. Das Werkchen endet mit dem Tod Bramantes, und der Ausführung der h. Margaretha; es wird wohl die Frage seyn, ob eine Fortsetzung erscheinen kann. Die deutschen Arbeiten waren dem Verfasser fast gänzlich unbekannt, nur Brauns Werk wird hin und wieder angeführt. Sonst erfährt man noch, daß der Verfasser mit dem Leben des Timoteo Viti beschäftigt ist.

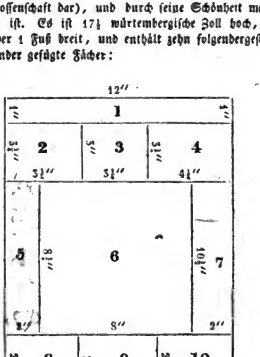
G.

*) Scheint' ein Verseben von Rehberg, da an der von ihm citirten Stelle (Fels. pitt. I, 45) Malvasia eben den Brief anführt, welchen Rafael im J. 1508 von Rom aus an Francia schrieb.

A. d. H.

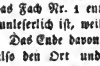
Glasgemälde in Horb.

In der würtembergischen Stadt Horb befindet sich in dem Hause des Hrn. Konstantin Geßler, an der Straße von Bildechingen nach Nordstetten, in einem Fenster der Wohnstube ein Glasgemälde, welches durch seinen Gegenstand, (es stellt Abschnitte aus der ältesten Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft dar), und durch seine Schönheit merkwürdig ist. Es ist 17½ würtembergische Zoll hoch, 12 Zoll oder 1 Fuß breit, und enthält zehn folgendergestalt aneinander gefügte Fächer:



Die Gränzen der Fächer sind nicht durchaus so geradlinigt, wie sie hier gezeichnet sind.

Das Fach Nr. 1 enthält eine Inschrift, welche zum Theil unleserlich ist, weil der Fensterrahmen darüber hinreicht. Das Ende davon heißt: „zu Wytwil. 1556“ und gibt also den Ort und die Zeit der Verfertigung des Gemäldes an. Auf einer zweiten Linie steht das Malerzeichen:



Digitized by Google

Nr. 2 stellt die Schlacht bei Morgarten dar, und hat die Inschrift: „Morgarten. 1315.“ Links (wenn man mit dem Gesicht gegen das Gemälde steht) sind die fliehenden Oestreicher, (darunter mehrere Reiter, einige, welche auf der Erde liegen, auch am untern Ende in einem Theil vom Egeri See einige ins Wasser gestürzte) und rechts die Schweizer, welche jene verfolgen, abgebildet. Auf der Erde liegen mehrere von den Striurn, welche die Schweizer vom Berge auf die Oestreicher herabrollten.

Nr. 1, Gegenstück zu Nr. 2, enthält als Darstellung der Schlacht bei Tättwyl gegeneinander fechtendes Fußvolk, auch oben rechts fliehende Reiter, und hat die Unterschrift: „Dätwyl. 1315.“

Nr. 3 enthält folgende Inschrift:

Der Adel zog start off die Fart
off Schweiz *)) — — — — — —
Dem begegnet' an der Halden
Von Ure Schwyz auch Unterwalden,
Zürich muß stets mithalten dar
vom Zusatz, der zu Baden war.
Deß bliben zu Dätwyl off der Ban
Vom Adel oft sechshundertmann.

Nr. 5 enthält a) oben eine architektonische Verzierung mit einem Kopf, sodann unter derselben b) die Inschrift „Hans Leonhardt Rähmann“ c) ein feines kleines Gemälde, worauf man einen Ritter sieht, der in der rechten Hand ein Schwert, über demselben mit der linken Hand einen abgehauenen Kopf hält, der enthauptete Körper liegt auf dem Boden **), hierauf d) eine grüne Urne.

Nr. 7 Gegenstück zu Nr. 5 enthält a) oben wieder eine architektonische Verzierung mit einem Kopf, sodann darunter b) den Namen „Hanns Heinrich Gattiker“ weiter unten c) ein einfaches Wappen, (es scheint, daß dieses in neuerer Zeit eingeflickt worden — und ursprünglich wegen der im ganzen Gemälde betrachtenden Symmetrie ein passenderes Gegenstück zu der im fünften Fach dargestellten Tödtung dagestanden sey), ferner d) eine grüne Urne auf einem blauen Fußgestell.

Nr. 6. Das größte und schönste, auch durch seine Stellung in der Mitte bedeutendste Fach stellt die drei ersten Eidgenossen schwörend vor, mit folgenden Inschriften über ihren Häuptern: „Stauffacher von Schwytz“, „Wilhelm Thell von Ure“, „Ernne von undernalden“ — Tell steht in der Mitte, und hält die drei ersten Finger der rechten Hand empor. Er ist mit einem goldfärbenen glänzenden Wamms, eben solchen Hosen und Strümpfen (wie es scheint aus einem Stück) und mit rinem schwarzen Brustluch über dem Wamms bekleidet, und hat ein Schwert an sich hängru. Die linke Hand ist nahe am Griffe des Schwertes. Erne (d. i. Arnold von Melchthal) hält ebenfalls die rechte Hand zum Schwören empor, und die linke an den Griff seines Schwertes. Er ist mit einem in Falten gelegten Hemde, einem rothen aufgeschlitzten Wamms, unter diesem mit einrm gelben Koller und mit Hosen bis auf dir Schuhe — am linken Schenkel und Fuß roth — am rechten weiß — bekleidet.*) Dem Beschauer des Gemäldes kehrt Tell sein ganzes Gesicht — Arnold die linke — und Stauffacher die rechte Srite zu. Das Auge des Arnold scheint blind zu seyn. Vielleicht wollte der Maler andeuten, daß nicht der junge — sondrrn der alte geblendete Arnold von Melchthal mit Stauffachrr und Tell geschworen habe. Staufachrr streckt die rechte Hand zum Schwur gerüstet gerade hinaus, und ist mit einem gefältelten Hemde, rinem violetten Wamms und rothen Hosen bis auf die Schuhe hinab bekleidet. Zwischrn drm sechsten und zehnten Fach ist ein ganz kleines Fächlein, worin steht: „Zürich 73.“

Nr. 8. und 10 schienen als zusammenhängend angesehen werden zu müssen, ungrachtet das neunte Fach dazwischen steht. Im zehnten Fach links steht Tell mit der Armbrust zielend, und mit einem über seiner Schulter aus einem Köchrr hrrvorragenden zwriten Pfeil; und am linken Ende vom achten Fach steht Trlls Knabe mit einem Apfel auf dem Kopf, so daß Tell mit der Armbrust (im zehnten Fach) gerade auf den Apfel zielt. Der Knabe hat die Hände am Bauch liegend und mit einer Krtte gefesselt. Im zehnten Fach rechts sind drei Männer, welche drm Schuß drs Tell zusehrn, und darunter, wie es scheint, der Landvogt Gesler. Diese Darstellung macht im achten Fach drn Vorgrund aus. Dahinter ist Grßler auf einem Falben (nicht wie sonst auf rinrm Schimmel) reitend und Tell mit der Armbrust nach jrnem zielend abgebildet, weiter hinten ein See mit einem Schiffchrn und rinigen Gebäuden am Ufer, was wahrscheinlich Küßnacht am Vierwaldstätter See, wo Grßler landete, vorstellrn soll.

Nr. 9 enthält eine Inschrift in Versen, die sich auf das sechste Fach bezieht, wovon sich aber nur der Anfang

„sich an allhie die Frommen dry“

das Ende

„Gott wird dich hir und dort erhalten“

*) Das Weitere von dieser Linie ist nicht mehr lesbar, weil das Glas mit Blei gestickt ist.

**) Vielleicht soll dieß die Tödtung des Junkers von Wolfenschieß durch Konrad von Baumgarten, oder des Burgvogts in Schwanau vorstellen. Bschotte Schweizer Landes-Geschichtrn Nr. 11.

*) Noch jetzt besteht in einigen Kantonen der Schweiz, welche fest beim alten Herkommen bleiben, die feierliche Amtstracht mit Hosen und Strümpfen, welche an jedem Bein eine eigene Farbe haben, z. B. am rechten Bein schwarz — am linken weiß sind. —

Digitized by Google

und einige andere Worte — aber nichts zusammenhängendes mehr lesen läßt, weil die Buchstaben theils ihre Farbe verloren haben, theils durch Flicken des zerbrochenen Fensters verdorben sind. —

Der untere Theil vom fünften und sechsten Fach scheint mitunter verdorben — und in neuerer Zeit durch Einflicken reparirt und frisch gemalt worden zu seyn. Er ist nicht so schön wie das übrige Gemälde, und hat zum Theil die Farbe wieder verloren. Uebrigens sind im ganzen Gemälde fast durchaus die Zeichnungen und Farben ausnehmend schön, besonders im sechsten Fach, und vorzüglich schön ist das rothe aufgeschlitzte Wamms des Arnold von Melchthal. —

P a r i s.

Die Kunst betrauert den Verlust des Hrn. Cartellier, Bildhauers und Mitglieds der Akademie.

Die Ansichten des Grabmals von Napoleon und der Platz des Hôtel-de-Ville während der Gefechte des Julius, ziehen fortwährend eine große Anzahl von Kunstliebhabern zum Diorama. Man sieht hier ferner eine Ansicht von Venedig, von dem Pallast der Akademie der Künste aus aufgenommen und von Hrn. Sedron gemalt. Man erkennt in diesem Gemälde die Wahrheit, die Wirkung und die Eigenthümlichkeiten wieder, welche die Werke des Hrn. Daguerre charakterisiren, dessen würdiger Schüler der junge Maler zu seyn scheint.

— Das Musée cosmopolite, dirigirt von Hrn. Mazzara, Straße der Provence, stellte der Schaulust der Hauptstadt neue Gemälde aus, unter andern die Reise von Alexandrien nach Groß-Cairo, und das Grab Napoleons auf St. Helena.

— Der Guß der Statue des Königs Stanislaus von Polen, welche für die Stadt Nancy bestimmt ist, und zu der Hr. Jacquot das Modell verfertigt hat, ist im Juni mit vollkommenem Erfolg in der Gießerei der Hrn. Soyer und Inge vorgenommen worden. Dießmal hat kein Unfall bei dieser wichtigen Operation statt gehabt.

— Man schreibt von St. Omer: „Die Nachgrabungen in den Ruinen der Abtei von Saint-Bertin werden fortgesetzt. Vergangenen Mittwoch hat die Entdeckung eines Mosaiks, welches mehrere Zeichen des Zodiakus darstellt, die öffentliche Aufmerksamkeit und den Eifer der Commission, welche die Nachforschungen zu leiten ernannt ist, bis auf den höchsten Grad gesteigert. Es schien ausgemacht, daß die entdeckte Arbeit ein Theil des Fußbodens der Kirche war, welche im Jahr 1152 abbrannte und daß dieses Mosaik das Grabmal Wilhelms, Roberts Sohns, Grafen von Flandern, welcher in einem Alter von achtzehn Jahren im Jahre 1108 in Aire starb, geschmückt hat."

„Die Arbeiten werden mit Vorsicht fortgesetzt; jeder Tag bringt neue sehr interessante Stücke; sie werden auf der Stelle von Hrn. Cavelier gezeichnet."

Eine für Geschichte und Geographie höchst wichtige Entdeckung ist so eben in Autun gemacht worden:

Man weiß, daß man, als Brunehaut in dieser Stadt zu Ende des zehnten Jahrhunderts die Abtei von Saint-Jean-le-Grand gründete, bei der Construction derselben die Ruinen von mehreren antiken Monumenten verwandte. Der Athenienser Eumenes hatte in der berühmten Schule, welche seinen Namen bewahrt hat, einen kostbaren Marmor aufgestellt, auf welchem ein Itinerarium der Römerstraßen, die von Hedule nach Italien führten, verzeichnet war.

Dieser Marmor, der durch Zufall zerbrochen worden, wurde in die Substructionen von Saint-Jean-le-Grand eingemauert. Die Alterthumsforscher beklagten seinen Verlust, als eines Monuments, welches das Itinerarium des Antonin, die Tabula Peutingeriana und die Arundelschen Marmore müßte verbessern oder vervollständigen können. Hr. von Martigny, ein Gelehrter in Autun, hat Nachforschungen unternommen, und seine Nachgrabungen scheinen durch ihren ersten günstigen Erfolg sein Unternehmen zu begünstigen. Er hat ein Bruchstück des Itinerariums gefunden, ein marmornes Wasserbecken, ein Kapitell ꝛc. Dieses kostbare Bruchstück wird unverzüglich gestochen und durch die Akademie der Wissenschaften und Künste von Dijon öffentlich bekannt gemacht werden.

Hr. Gavard zu Paris hat ein Instrument erfunden, durch welches jede geometrische Zeichnung sogleich in Perspektive gelegt werden kann. Er nennt dasselbe Diagraphe. Die perspektivische Zeichnung wird durch dasselbe vermittelst des bloßen Mechanismus vollständig hervorgebracht und bedarf bloß der Nachhülfe des Zeichners um das Geistlose der mechanischen Linien zu verwischen. Ein ähnliches Instrument wurde früher schon von Hrn. Boucher, einem alten Ingenieur-Offizier, erfunden und unter dem Namen Coordonographe bekannt gemacht. Dieses bezeichnete jedoch bloß die Punkte, welche zur perspektivischen Darstellung des Gegenstandes nöthig waren, und der Zeichner mußte alsdann diese Punkte durch Linien verbinden. Das Instrument des Hrn. Gavard hat also den Vorzug, daß es die Zeichnung gleich vollständig zu Papier bringt.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 73.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 13. September 1831.

Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel.

Seit wenigen Jahrzehnten erst hat sich die Wissenschaft der Archäologie durch umfassende und scharfsinnige Untersuchung der historischen Quellen, namentlich durch Aufzeichnung der alten Denkmale nicht nur der Griechen und Römer, sondern auch der Völker des Morgenlandes, ausgebildet. In dem nationalen Gepräge, unter welchem sich jede göttliche Kraft in der Menschheit entfaltet, ist nun auch die Entwickelung der Kunst vielseitiger und gründlicher dargestellt, so daß ihre Besonderheiten mit ihren Verwandtschaften einen großartigen Wechsel bilden, der die eigenthümlichen Züge des Charakters der einzelnen Völker und wiederum die gemeinsamen Elemente und gegenseitigen Einflüsse derselben abspiegelt. Früher hingegen war so ziemlich Alles durcheinander geworfen. Man sah sich, wenigstens bei dem Orient, auf spärliche und unbestimmte schriftliche Nachrichten beschränkt. Diese wurden dann gewöhnlich nach der vorhandenen, selbst noch unvollkommeneren Kenntniß des griechischen Alterthums gedeutet und ergänzt, wenn anders nicht sogar ganz freie und willkührliche Constructionen, zumal architektonischer Kunstwerke, entsprangen, wobei selbst Eigenthümlichkeiten des modernen Styls nicht selten mit unterliefen.

Ein solches Schicksal war lange Zeit hindurch in den Büchern der Archäologen auch dem berühmten Denkmal hebräischer Baukunst und Sculptur, dem Salomonischen Tempel, zu Theil geworden. Zu den bezeichneten Ursachen der Verwirrung in den Kunstvorstellungen kam aber hier vornämlich noch die sonderbare Pietät hinzu, die nicht anders als in ungeheuern Formen das auf göttliches Geheiß erbaute und zur Wohnung des wahren Schöpfers und Herrn der Welt eingerichtete Haus denken zu dürfen meinte. Ohne Geschmack und ohne Critik wurde Alles zusammengerafft, was Bibel und Talmud erzählen und was irgend sonst nähere oder entferntere Kunde verlieh. Man erstaunt, wenn man den Bauriß und die Ansicht des Salomonischen Tempels in ältern Werken betrachtet, wie darin die fromme Phantasie sich selbst über, doten hat. Vergerlich aber ist es, dergleichen Darstellungen auch noch in neueren Geschichtswerken aufgenommen zu sehen.

Das Verdienst, zu reinerer Auffassung der Gestalt und Verhältnisse des Salomonischen Tempels die Bahn gebrochen zu haben, kommt der Abhandlung von Hirt zu, die im Jahre 1804 in der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin vorgetragen, erst aber 1809 daselbst durch den Druck bekannt gemacht worden ist. Mangel der Bekanntschaft mit dem Urterte des alten Testaments hat diesen kräftigen Forscher und Richter der Kunst mehr, als er glauben mochte, an gründlicher Auffindung der Wahrheit gehindert. Dazu mußte noch ausserdem ein vorzugsweise an die Anschauung griechischer Formen der Architektur gewöhntes Auge wirken. Nicht zu vergessen, daß in jener Zeit mehrere der wichtigsten architektonischen Mittheilungen, die wir jetzt über Aegypten, Nubien, Syrien und andere Theile des Orients besitzen, noch nicht erschienen waren. —

Strenger in der Scheidung des Morgenländischen vom Abendländischen, originell in der Hypothese über das gegenseitige Verhältniß, in welchem bei dem Salomonischen Tempel die Beiträge der ägyptischen und der phönicischen Kunstbildung zu einander stehen sollen, ist der hiehergehörige Abschnitt in Stieglitz's Geschichte der Baukunst. Der Vf. scheint jedoch noch weniger als Hirt die griechische Uebersetzung des A. T. und die Vulgata, sondern oft bloß die alte deutsche Uebersetzung von Luther vor sich gehabt zu haben. So bestimmt nun auch er selbst den historischen Werth der ausserbiblischen Nachrichten über den Tempel Salomons bei Josephus und den Rabbinen unterscheidet und namentlich auch die Angaben Ezechiels über einen neuen Tempelbau für unsichere Zeugnisse von der Beschaffenheit des damals untergegangenen Tempels in Jerusalem erklärt: so ist doch bei ihm keine kritische Sonderung der historischen Glaubwürdigkeit der verschiedenen biblischen Geschichtsbücher, die von dem Tempelbau handeln, zu finden; ein Fehler, der ihn zu Behauptungen verleitet, wo höchstens Vermuthungen stattfinden dürfen.

Digitized by Google

Die reife Behandlung unſers Gegenſtandes muß unſtreitig auf philologiſcher Gelehrſamkeit ruhen und den an einzelnen Stellen überaus ſchwierigen Grundtext mit kritiſchem Scharfſinne und mit Geſchmack auslegen; ſie muß das eigenthümlich Hohe und Herrliche, was in der religiöſen Verfaſſung und in allen Inſtitutionen des iſraelitiſchen Volkes, aus dem das Heil der Welt in göttlicher Kraft und Fülle dereinſt hervorgehen ſollte, liegt, in beſcheidener Forſchung und mit dem von chriſtlicher Geſinnung erleuchteten Blicke auffaſſen, aber auch zugleich mit Freiſinn daſjenige anerkennen, was dieſe Nation ihren Berührungen mit andern Völkern, ihrem Aufenthalte in fremden Ländern verdankt; ſie muß endlich mit dem Quellenſtudium der Bibel und der ſie erläuternden profanen Literatur eine mehr als oberflächliche Anſchauung der Kunſtwelt des alten Heidenthums verbinden. Dieſe Vorzüge vereinigen ſich in der neueſten Schrift des um Kunſt und Typik des alten Teſtamentes hochverdienten Friedrich von Meyer „Der Tempel Salomo's“, welche aus der neunten Sammlung ſeiner Blätter für höhere Wahrheit (Berlin, 1830) abgedruckt iſt. Verwandten Inhalts und vorbereitend für die Reſultate der jüngſten Schrift, ſind mehrere Abhandlungen des Verfaſſers in früheren Heften derſelben Zeitſchrift und in ſeinen Bibeldeutungen. Es verlohnt bei einem für die Kunſtgeſchichte des Orients ſo wichtigen Gegenſtande gewiß die Mühe, nicht nur die Reſultate der Forſchungen Meyers im Kunſtblatt mitzutheilen, ſondern auch ihr Verhältniß zu den unmittelbar vorangegangen Unterſuchungen von Hirt und Stieglitz feſtzuſtellen und dabei auf einzelne Erklärungen anderer neueren Archäologen vergleichende Rückſicht zu nehmen. Zugleich will ich verſuchen, Mehreres, was mir durch die bisherigen Darſtellungen nicht zur Genüge erörtert ſcheint, durch Verweiſung auf die geſchichtlichen Quellen und durch Zuſammenſtellung mit den Kunſtdenkmalen des dem iſraelitiſchen Volke verwandten Morgenlandes von einer andern Seite zu entwickeln.

Sämmtliche neuere Bearbeiter dieſes Gegenſtandes bringen auf eine ſorgfältige Scheidung des Salomoniſchen Tempels von demjenigen, welcher nach der Rückkehr der Juden aus der babyloniſchen Gefangenſchaft unter Serubabel aufgebaut, namentlich aber in der Zeit vor Jeſus von Herodes dem Großen verändert und in occidentaliſchem Geſchmacke mit größern, wenn auch nicht großartigeren, Formen und reicherer Pracht aufgeführt worden iſt. Stellen wir nun zuerſt, mit Abwehr ſowohl der Ezechieliſchen Viſion und ſpäterer rabbiniſchen Uebertreibungen als auch der offenbar unzuläſſigen Angaben des Joſephus, über den Salomoniſchen Tempel dasjenige zuſammen, was ſich aus dem Texte im VI und VII Cap. des I Buchs der Könige, verglichen mit der Chronik, im III und IV Cap. des II. Buches, und mit Jeremias LII, 21 — 23, wozu noch als Ergänzung I Kön. VIII, 6 und II Kön. XXV 17 kommen mögen, mit Zuverläßigkeit als ſicherer Bericht ermitteln läßt. In den Angaben der Bücher der Könige ſind nur ſcheinbare Widerſprüche, die ſich wie z. B. II B. XXV, 17 gegenüber von I B. VII, 15, in Hinſicht der Höhe der Capitelle der beiden Säulen Jachin und Boas, leicht auflöſen laſſen. Hingegen die ſpätere, erſt nach der Rückkehr aus der babyloniſchen Gefangenſchaft geſammelte Chronik enthält Mehreres, was neben den älteren und authentiſcheren Anſagen in den Büchern der Könige theils offenbare Unrichtigkeit iſt, wie die Verwechslung der Ornamente am ehernen Meer Cap. IV, 3, vergl. I Kön. VII, 24, theils auf Erweiterung durch Volksſage und Prieſterbodmuth beruhen mag, wie die Höhe der Säulenſchafte zu 35 Ellen, die Zahl der Tiſche und Schalen im Heiligthum, und vielleicht auch die Thurmhöhe der Tempelvorhalle von 120 Ellen; wenn nicht hier und dort, wie Meyer zum Theil aus Handſchriften und Ueberſetzungen zu erweiſen ſucht, die urſprünglichen Mittheilungen der Chronikbücher mit denen der Bücher der Könige völlig übereinſtimmten und nur durch die Schuld unwiſſender oder unaufmerkſamer Abſchreiber der Widerſpruch ſich in den Text einſchlich.

Der Tempel lag im Weſten der Stadt Jeruſalem, auf dem Berge Moria, und wer von Morgen her, wo der Oelberg ſtand, über den Bach Kidron ſich zu dem Tempelberg wandte, gegen den war die Vorderſeite des Tempels gerichtet. Zwei Höfe umgaben ihn. Der innere war, wie der Hof der Stiftshütte, den Prieſtern beſtimmt, um hier zu beten. Geſänge auszuführen und Opfer darzubringen. Der äußere Vorhof, der dem Volk der Iſraeliten offen ſtand, in welchen wohl anfangs ohne Unterſchied der Nationen alle, welche anbeten wollten, eintreten durften, und wo damals ohne Zweifel auch die Frauen keine ſo beſtimmte äußere Abſonderung wie ſpäterhin erfuhren, wurde von Salomo wohl nur erſt angelegt und im Laufe der folgenden Zeiten vollendet, weil es eben zu ſeiner Herrichtung der großartigen Subſtructionen und Mauerwerke bedurfte, von welchen nicht nur die Angaben ſpäterer Schriftſteller, ſondern auch die nach der bibliſchen Erzählung ungeheure Zahl der von Salomo gebrauchten Arbeiter und noch jetzt vorhandenen Reſte zeugen. Beide Vorhöfe waren ſtreng von einander geſchieden „durch drei Reihen von Steinen und eine Reihe von Cedernbalken“ nach I Kön. VI, 36. Im innern oder Prieſterhofe ſtand das Tempelgebäude, gleichweit von der ſüdlichen und nördlichen Umgrenzung des Hofes entfernt, aber dagegen mehr gegen die weſtliche Seite des Hofes gerückt, damit vor dem Eingang des Tempels die Geräthe gehörigen Raum fänden, welche den wichtigſten Theil des iſraelitiſchen Gottesdienſtes unterſtützten und daher dieſen Raum, vom Eingang in den Hof der Prie-

Digitized by Google

ster bis an die Tempelhalle, zur heiligsten Stätte des äusseren Tempelumfanges machten. Denn hier befand sich der Brandopferaltar, der in einem weit gröberen Maaßstab doch mit beinahe gleichen Verhältnissen, wie der mosaische im Vorhof der Stiftshütte, errichtet, ohne Zweifel von Holz, mit Kupfer überzogen und mit einem etwas niedrigeren Umgang zum Behuf des bedienenden Priesters versehen war. Anstatt des kupfernen Waschbeckens im Priesterhof der Stiftshütte stand im Salomonischen Tempel das sogenannte eherne Meer, 10 Ellen im Durchmesser, 30 im Umfang, 5 in der Höhe; es stand auf zwölf ehernen Rindern, mit den Köpfen nach aussen, je drei nach den vier Weltgegenden gerichtet, am Rande mit Coloquintben geschmückt, und seine Gestalt glich einem Becher oder einer aufgeblühten Blume, s. I Kön. VII. 23 — 26. Ausser dem Altar und dem ehernen Meerte waren im Priesterhofe noch die zehn Gestühle oder Gestelle von Kupfer, auf vier Rädern, mit hohem Halse, auf welchem ein Becken oder ein Kessel ruhte; die Gestelle kunstreich mit Löwen-, Stier- und Cherubimfiguren verziert. Wie der Altar zum Opfern der Thiere, so waren die Kessel auf den Gestellen zur Waschung der Opferthiere, das eherne Meer zur Reinigung der damit beschäftigten Priester bestimmt. Eine genügende Erklärung des Einzelnen, namentlich inwiefern diese Geräthschaften dem Zweck, für den sie gefertigt waren, entsprechen konnten, findet man in den Schriften von Meyer. Der Altar stand ohne Zweifel in einiger Entfernung vor der Tempelhalle. Gegen Mittag war das eherne Meer, und zu beiden Seiten, südlich und nördlich, je fünf Gestelle, nicht sowohl einander gegenüber, als an dem Tempel hingereiht, s. I Kön. VII, 39.

Das Tempelhaus besteht aus der Cella oder dem Heiligen, einem Sanctuarium oder dem Allerheiligsten, einer Vorhalle mit zwei Säulen und einem dreifachen Stockwerk von Seitenkammern. Diese Bestandtheile sind unwidersprechlich im Texte angegeben. Das Gebäude ist aus Stein und Holz aufgeführt, und zwar so, daß im Innern kein Mauerstein sichtbar wird. Die Dachung ist von Holz. Daß kostbare Steine in die Wände — innere oder äussere, bleibt unbestimmt — eingefügt gewesen seyen, erzählt allein die wohl auch in dieser Hinsicht unzuverlässige Chronik. Das Holz ist an Boden und Wänden entweder Tannen- oder Cederholz. In I Kön. VI, 2, wird das Maaß des Hauses, ohne Halle und Seitenkammern, zu 60 Ellen Länge, 20 E. Breite und 30 E. Höhe angegeben; die Halle war 20 E. lang, d. h. an der Breite des Hauses hin, und 10 E. breit; ihre Höhe wird, wie schon erwähnt worden, von dem Chronikschreiber auf 120 E. bestimmt, wogegen die Höhe der beiden Säulen von 25 E., woferne dieselben mit der Halle in unmittelbarer Verbindung standen, uns auf eine dem übrigen Tempelgebäude angemessenere geringere Höhe des Hallendaches zuleiten geeignet sind. — Zwischen der Cella und dem Sanctuarium ist eine Cedernwand, wodurch jene 40 E. Länge gewinnt, dieses 20 Ellen. Letzteres ist ein Cubus von 20 Ellen Höhe, Länge und Breite. — Die Seitenkammern laufen um die nördliche, westliche und südliche Seite des Hauses; ihre Höhe wird, wovon jedoch auch andere Erklärungen vorhanden sind, auf 5 Ellen angegeben; dagegen heißt es bestimmt, daß der unterste Umgang 5 Ellen, der mittlere 6, der oberste 7 Ellen breit gewesen seo; ferner daß am Hause sich ringsumher Absätze oder Pfeiler befanden, so daß das Gebälke der Umgangsstockwerke nicht in die eigentliche Tempelmauer eingriff. Diese Umgänge hatten einen Eingang an der südlichen Seite; und die drei Stockwerke waren durch eine Wendeltreppe verbunden. Die Cella hat enge Fenster und zwei Pforten, die eine von Oelholz mit zwei tannenen Doppelthüren, vorne an der Halle, die andere einfach, nebst einem Vorbau, wahrscheinlich mit offenen Flügelthüren, in der vor dem Allerheiligsten stehenden Cedernwand. An den Wänden der zwei Gemächer des Hauses sind Palmen, Cherubim und Coloquinthen geschnizt und mit Gold überzogen. Ueberhaupt war nach I Kön. VI, 22 Alles im Innern des Hauses übergoldet. An der Cedernwandvor dem Sanctuarium waren goldene Ketten oder Gitter befestigt. In der Cella standen vor der Thüre des Sanctuariums der Rauchopferaltar, von Cedern und vergoldet; der goldene Tisch, auf dem die Schaubrode lagen, wahrscheinlich auch, wie in der frühern Stiftshütte, an der nördlichen Seite, dem Hereintretenden zur Rechten; ferner je fünf goldene siebenarmige Leuchter zur rechten und linken Seite vor dem Sanctuarium. Die mosaische Bundeslade dagegen befand sich im Allerheiligsten, von Acazienholz, drittehalb Ellen lang, anderthalb Ellen breit und eben so hoch, von innen und aussen mit Goldblech überzogen, oben mit einem goldenen Kranze ringsumher und goldenen Ringen an den vier Ecken, durch welche die zwei vergoldeten Tragstangen gingen. Der Deckel war von massivem Golde und hatte eine besonders wichtige mystische Bedeutung; auf ihm waren, Ein Stück oder Guß mit dem Uebrigen, zwei Cherubim, einander gegenüber und gegen einander geneigt, angebracht, wie sie die Lade mit ihren in der Mitte zusammenstoßenden Flügeln bedeckten. Die Lade wurde noch ausserdem von zwei riesenhaften Cherubgestalten umgeben, die, von Oelvenholz gefertigt, 10 Ellen in der Höhe maßen und jeder zwei, fünf Ellen lange, ausgebreitete Flügel hatten; die äussern Flügel berührten die Wände, die inneren stießen über der Lade aneinander. Auch diese waren, so wie Boden, Wände mit Schnitzwerk, und Decke des Allerheiligsten, ganz übergoldet.

Mit besonderer Umständlichkeit, gleichwohl aber für

Digitized by Google

die Erklärung beinahe unauflösbar, werden die Säulencapitelle geschildert. Im Allgemeinen sind jedoch die Ausleger darin einverstanden, daß auf den 5 Ellen hohen und 12 Ellen im Umfang betragenden Knäufen ein blumenförmiges Ornament mit netz- oder kettenartiger Verzierung und zwei Reihen von je 100 Granatäpfeln sich befunden haben. Wenn in II Kön. XXV, 17 die Höhe des Knaufes nur auf drei Ellen angegeben wird; so liegt darin wohl nur eine weitere Erklärung der Capitelle, sofern die Hauptsache, das Hervorstechende an ihnen, wie sich auch weiter unten auf dem Wege pünktlicher Schriftauslegung darthun wird, den Höhenraum von drei Ellen einnahm. Die Chronik setzt nicht nur bei der Halle eine Höhe von 120 Ellen, sondern verlängert auch den Säulenschaft zu 35 Ellen, wozu noch 5 Ellen des Capitells kommen. Man hat nun entweder auch diese Angabe für spätere Hyperbel zu rechnen oder muß mit älteren Erklärern, denen auch Stieglitz beipflichtet, die 35 Ellen des Schaftes, wozu noch je ½ Elle, also bei beiden Säulen zusammen 1 Elle, als Plinthus gezählt werden müßte, für die Gesammtangabe der Höhe beider Säulenschafte gelten lassen, was jedoch immer etwas Gezwungenes hat. Meyer hält es für eine Verwechslung mit den spätern Hallenpfeilern des zweiten Tempels, wie gleichfalls die Höhe der Halle von 120 Ellen für einen Anachronismus der Abschreiber des Chronikbuches. Gehen wir nun aber in die näheren Bestimmungen des Gebäudes ein, wie solche bei verschiedenen Forschern sich verschieden gestalten, um in die unvollständigen Angaben des Textes Zusammenhang zu bringen und über einzelne dunklere Stellen desselben ein genügendes Licht zu verbreiten.

I. Das Material des Gebäudes wird gewöhnlich so vertheilt, daß steinerne Mauern das Ganze, sowohl den Tempel als die Seitenbäue, umfaßten und hielten, diese jedoch, wenigstens nach innen zu, mit Holz überzogen waren, die Dachung hingegen, so wie die Wand zwischen dem Heiligen und Allerheiligsten, und ohne Zweifel auch die Boden und theilweise die Wände in den drei Stockwerken der Seitenkammern, aus Holz bestanden. Für einen solchen Steinbau ist vorerst die einfache Angabe in I Kön. VI, 7; sodann die Analogie ägyptischer Tempel, mit welchen der Salomonische in mehrfacher Hinsicht große Aehnlichkeit verräth. Stieglitz entwickelte dagegen in seiner Geschichte der Baukunst die originelle Vermuthung, daß nur der Grund des Tempels und der Unterbau aus Quadern bestanden haben, die Wände der Cella aber aus Holz gegründet, nicht aus Steinen errichtet gewesen seyen. Wenn die Bibel sage, die Holzverkleidung sey so angebracht gewesen, daß man keinen Stein gesehen; so beziehe sich dieß eben auf die Steine der Unterbäue; dazu komme, einmal, daß die Balken der Umgangsstockwerke auf besondern, an der Cellenwand angebrachten Theamen aufgelegen, was nicht wäre nöthig gewesen, wenn die Cella von einer Mauer umschlossen gewesen wäre, in der die Balken liegen konnten; ferner, daß die Pfosten der Eingänge in das Heilige und Allerheiligste aus Holz bestanden, die man gewiß auch aus Werkstücken gemacht haben würde, wenn steinerne Mauern das Haus umschlossen hätten. Hingegen die Umfassung der Umgänge sey unstreitig aus Quadern aufgemauert gewesen. (Ich möchte weiter hinzufügen, auch der Umstand, daß die zwei Säulen nicht aus Stein gehauen, sondern aus Eez gegossen waren, sey mit eine Bestätigung des vorherrschenden Holzbaues an dem Salomonischen Tempel, soferne man dieselben nicht, wie Hirt und Stieglitz meinen, freistehend vor dem Tempel, sondern, wie sich aus einer unbefangenen Textansicht ergibt, als Träger des Hallendaches zu denken hat.)

So habe sich, behauptet Stieglitz, im Verein ägyptischer und phönicischer Kunst der Tempel Salomos als eines der herrlichsten Werke aller Zeiten erhoben, und während in dessen Grundeinrichtung ägyptische Architektur sichtbar werde, trete in seinem Holzbau, so wie in der Vergoldung der Wände und in der Zubereitung der mancherlei Geräthschaften des Tempels die Bauart und Kunst der Phönicier hervor. Wahrscheinlichkeit gewinnt diese Hypothese allerdings nicht nur dadurch, daß die Israeliten mehrere Jahrhunderte lang nach dem Auszug aus Aegypten mit den canantischen Völkerschaften und speziehen Stämmen in vielfache Berührung getreten waren, während ihnen Aegypten fremder wurde; sondern auch dadurch vornämlich, daß Salomo mit dem tyrischen Könige Hiram einen besondern Vertrag in Rücksicht auf den Tempelbau abschloß und daß phönicische Künstler und Werkleute den Tempel zu Stande brachten. Bekannt aber ist es, daß die Phönicier theils durch den Holzreichthum ihrer Gebirge, theils durch den Beruf der Schiffahrt frühe auf Holzbau kommen mußten. Auch ist uns von uralten aus Cedern erbauten Tempeln phönicischen Ursprungs bei Josephus (c. Apion. I, 17. 18) und Plinius (H. N. XVI, 79) Meldung gethan, und in einer Stelle des Josephus (I, 17) hat es den Anschein, als haben alte Tempel blos aus Cedergerüste bestanden.*)

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Aus dem phönicischen Geschichtschreiber Dius, von Hiram: Ἀναβὰς δὲ εἰς τὸν Λίβανον ὑλοτόμησε πρὸς τὴν τῶν ναῶν κατασκευήν. Aber Cap. 18 heißt es nach dem Ephesier Menander, Hiram habe Cedern hatten auf dem Libanon ausbauen lassen εἰς τὰς τῶν ἱερῶν στέγας.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 74.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 15. September 1831.

Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel.

(Fortsetzung.)

Lenz (die Göttin von Paphos auf alten Bildwerken, S. 12) findet in dem Tempel der himmlischen Göttin, welcher auf vielen alten Münzen und mehreren Gemmen dargestellt ist, eines der seltenen Beispiele von hölzernen Tempeln, und ich möchte diesen Ausspruch nicht so leichthin, wie Münter (der Tempel der himmlischen Göttin zu Paphos, S. 8) gethan hat, aus dem Grunde, daß große Werksteine als Trümmer der Ringmauern des Tempels von Reisenden gefunden worden, ablehnen. Gar wohl mag die älteste Gestalt dieses Tempels, die uns auf einzelnen Münzen vergegenwärtigt werden zu sollen scheint, aus Holz erbaut gewesen und bei späterer Umbauung in Stein verwandelt worden seyn; wenigstens so viel weiß man, daß die Phönicier außer Deckengebälke, Umzäunungen, Thüren, Wandvertäfelung, auch Säulen von Holz verfertigten, s. 1 Kön. VII, 2.

Was nun den Text vom Salomonischen Tempel betrifft, so steht wohl nichts entgegen, I Kön. V, 7 bei seiner Stellung zwischen V. 5. 6 und 8 nur von den Umgangsmauern gelten zu lassen, und in VI, 15 ff. das „Inwendige" des Hauses auf den inneren Theil des ganzen Tempel und Anbau umfassenden Gebäudes zu beziehen, das צלעות, was zunächst Seitentheile, Seitenstücke bedeutet, überhaupt als Gezimmertes, seyen es nun Balken oder Bretter, zu nehmen und צפה, überziehen, umgeben, einhüllen, nicht von der Uebertäfelung steinerner Futtermauern, sondern von der Einschließung des Tempelraumes mit Holzwerk und Gebälke von unten nach oben zu verstehen. Demnach würde das Gebäude der Cella und des anstoßenden Sanctuariums aus Holz erbaut, die Seitengänge aber von starken zusammenhaltenden Mauern umgeben gewesen seyn. In Betracht freilich, daß das Daseyn bloß hölzerner Cellen der phönicischen Tempel nicht unzweifelhaft erwiesen ist und daß es in I Kön. VII, 9 — 11 von dem Pallaste Salomons heißt, über dem steinernen Fundament seyen wohlzubereitete köstliche Steine bis an die platte Dachung oder, wie De Wette übersetzt, bis zu den Kragsteinen gegangen, — in Rücksicht hierauf ist es vielleicht bedenklich, die, wie sich später zeigen wird, nur 17 — 18 Ellen hohen Umgangsmauern als steinerne Bande auch des 30 Ellen hohen, also um 13 Ellen jene Mauern überragenden hölzernen Cellenhauses zu betrachten; und möchte sich daher empfehlen, daß auch die Cellenwände bis an das Gesims von Quadern aufgeführt waren. Die Entscheidung ist schwierig; indeß gestehe ich, nach wiederholter Abwägung der Gründe für und wider, die Ansicht von Stieglitz immer noch für sehr wahrscheinlich zu halten.

II. Die Frage, ob die Wände der Cella und des Sanctuariums von Holz oder Steinen errichtet waren, kommt auch in Betreff der Maaße des Tempels zur Sprache. Man ist, namentlich in Voraussetzung steinerner Cellenwände, übereingekommen, die in I Kön. VI, 2 angeführten Längen- und Breitenmaaße des Tempels im Lichten festzusetzen, weil nach dieser Voraussetzung die Tempelmauern durch ihre nach altorientalischen Vorbildern anzunehmende Dicke den inneren Raum des nach dem äußeren Maaße nur zu 20 Ellen in der Breite genommenen Gebäudes gar sehr verengen mußten. Auch deutet die Bezeichnung der kubischen Gestalt des Allerheiligsten sowohl im Salomonischen Tempel als in der Mosaischen Stiftshütte auf dessen Messung im Lichten hin. Zieht man jedoch mit Stieglitz die Holzconstruction der Cellenwände einer steinernen Mauer, die nach Hirt am untern Theile 4, nach Meyer 2 Ellen Dicke hatte, vor; so mochte das Ganze durch eine gröbere Messung auch von außen ungefähr denselben Eindruck machen, als wenn es die Breite von nur 20, die Länge von nur 60 E. hätte.

Das Buch der Könige gibt aber auch ein Höhenmaaß des Hauses von 30 Ellen hinzu und verbindet diese Angabe mit der des Längen- und Breitenmaaßes in demselben Verse ohne weiteren Zusatz, so daß man, falls die 60 Ellen Länge und 20 Ellen Breite auf das Verhältniß im Lichten bezogen werden, nicht wohl ohne Widerspruch diese 30 Ellen Höhe anders als gleichfalls von der inneren Höhe des Cellenraumes im Lichten deuten darf. So

Digitized by Google

haben es denn auch Hirt und Stieglitz gethan, indem sie zugleich (nach C. VI, V. 20) anerkannten, daß die Höhe des Sanctuariums um 10 Ellen weniger betrage, als die der Cella. Von Meyer wird dingegen behauptet, daß die Cella, wie das Sanctuarium, im Lichten nur 20 Ellen hoch gewesen seyn könne und daß die Maaßangabe von 30 Ellen im Texte sich auf die äussere Höhe des gesammten Hauses beziehe, wozu ausser den 20 Ellen im Lichten der Cella und des Sanctuariums, ein Sockel von 3 Ellen, der als Unterlage des Ganzen diente, ferner eine Bühne oder mehrere Kammern nebeneinander von 5 Ellen Höhe, und etwa zwei Ellen Gebälke und Dachung einzurechnen wären.

Die Beweise, womit Meyer seine Ansicht stützt, sind: erstend, die Analogie der Stiftshütte, in welcher das Allerheiligste gleichfalls ein einfacher, das Heilige daneben ein doppelter Cubus war, also beide Gemächer gleiche Höhe hatten; sodann eine Andeutung des Textes V. 2; ferner die Verhältnisse der Säulen, und endlich die in I Kön. VI, 10 und II Chron. III, 9 gegebenen Winke über einen oberen Tempelraum.

Meyer wirft (in den Bibeldeutungen S. 287) seinem Vorgänger Hirt vor, er sey nicht gewohnt das Reden und Schweigen der Bibel zusammenzuhalten, und glaube nun, die V. 2 angegebene Höhe des Hauses von 30 Ellen sey nothwendig vom Innern und zwar des Heiligen zu verstehen; allein, wenn der Tempel ein Nachbild der Stiftshütte gewesen sey, so müssen Heiliges und Allerheiligstes durchaus gleiche Höhe gehabt haben, denn der Würfel des Allerheiligsten und der Doppelwürfel des Heiligen haben auch ihre mystische Bedeutung. Ich bin weit entfernt, die Verwandtschaft zwischen den Verhältnissen der heiligen Hütte und des Tempels in Abrede zu ziehen; aber wo keine nähere Textangabe sie vorschreibt, darf mir nicht zu durchgängiger Parallelisirung jener Verhältnisse gezwungen, weil im Texte selbst Winke von Abweichungen vorliegen, wie z. B. daß die Verdoppelung der Maaße nicht überall beibehalten, auch bei gröſserer Erweiterung der Maaße nicht völlige Gleichheit des Verhältnisses der einzelnen Theile beobachtet wurde; man vergleiche nur die Verzehnfachung des Mosaischen Leuchters, während, nach dem Buch der Könige, der Schaubrottisch einfach blieb, nicht zu gedenken der Chronik, die ausser dem Uebermaaße der Säulen und des Hallenbaues auch die Erhöhung der Maaßverhältnisse des Brandopferaltars ungleich angibt. Die Mystik des Tempels aber muß ohnehin für die 30 Ellen in Vers 2 irgend eine Deutung finden, und so kann ihr gewiß auch, wenn aus anderen Gründen die Höhe der 30 Ellen vom Lichten des Cellenraumes zugegeben werden müßte, ein genügendes Symbol nicht entstehen. Dieß gehört aber überhaupt in ein anderes Gebiet der Untersuchung.

Wenn Meyer auf den Text zurückkommt und zu Gunsten seiner Auslegung der 30 Ellen Höhe sagt: es stehe nichts vom Lichten dabei; so kann ihm in Beziehung auf die übrigen Maaßbestimmungen desselben Verses dasselbe eingewendet werden. Doch er fühlt selbst das Zweifelhafte, was darin liegt, die Worte des Erzählers „das Haus, das der König Salomo dem Herrn bauete, war 60 Ellen lang und 20 Ellen breit, und 30 Ellen hoch“ ohne Weiteres so zu nehmen, daß die zwei ersteren Angaben auf das Innere im Lichten, die dritte auf die äussere Höhe des Mauerwerks giengen; denn es genügt auch ihm nicht am Schweigen der Bibel in V. 17 vergl. mit V. 20 über die Höhe des Heiligen, sondern er sucht selbst in V. 2 durch das Schreibzeichen Athnach, welches vor der letztern Maaßbestimmung sich befindet, seinen Unterschied in der Beziehung der Maaße zu rechtfertigen. Dieses commaähnliche hebräische Schriftzeichen steht aber nirgends mit der bestimmten Wirkung, daß das Subject oder Prädicat des Satzes eine solche Veränderung bekäme, wie sie in V. 2 unsers Textes flattfinden würde, wenn bei den zwei früheren Maaßangaben vor dem Athnach das Haus nach seiner innerern Räumlichkeit im Lichten, bei der dritten, nach dem Athnach, dasselbe nach seiner äussern Höhe verstanden werden müßte, ohne daß es nöthig gewesen wäre, in einem Berichte über diese Baulichkeiten jenen Unterschied durch einen weiteren Zusatz anzumerken. Wollte man etwa ferner, zu Gunsten der Gleichheit in der Höhe des Heiligen und Allerheiligsten bei gemeinschaftlichem Sockel und Oberstock, bemerken, daß der Ausdruck „Haus, das Salomo dem Herrn bauete“, in V. 2 sich nicht auf die Cella allein, sondern auf das Ganze beziehen müsse, was auch V. 17 beweise, wo die Cella zwar auch Haus genannt, aber als Vordertheil des Tempels näher bezeichnet werde; so würde, wenn für ein die Cella überragendes Stockwerk keine ganz sichere Data vorhanden sind, doch nichts weiter folgen, als daß der Schreiber im Allgemeinen die höchste Höhe des Tempels, somit die Höhe seiner 3 der ganzen Länge einnehmenden Vorderhälfte, der Cella, angegeben, daß er aber, weil ohnehin später das Höhenmaaß des Allerheiligsten genau bemerkt werden sollte, es nicht schon von vornehereín in V. 2 nothwendig gefunden habe, dieses als um 10 Ellen niedriger zu bezeichnen.

Auch hier dürften wir aber, in der Voraussetzung einer Holzconstruction des eigentlichen *naos*, von der ängstlichen Distinction äusserer und innerer Messung abgehen und die Maaßbestimmungen in V. 2 im Groben nehmen, weil alsdann die hölzernen Wände viel dünner und schlanker ausfielen als eine steinerne Mauerdicke. Somit wäre weder durch das Schweigen noch durch die wirklichen Zeichen des Textes die Ansicht erwiesen, daß die Cella im Lichten nur 20 Ellen, das ganze Haus dagegen, von

Digitized by Google

aussen angesehen, 30 Ellen Höhe hatte; vielmehr würde die einfache Mittheilung in V. 2 so viel besagen, daß im Ganzen und Groben das Tempelhaus 60 Ellen lang und dessen höchster und größter Theil, die Cella, 30 Ellen hoch gewesen sey.

Meyer nimmt besonders auch die Säulen Jachin und Boas zu Maassstäben der Verhältnisse des Gebäudes. Er betrachtet sie als Träger des Hallendaches, ohne Sockel oder Plinthus. Weil sie nun, jede, Schaft und Knauf zusammengerechnet, eine Höhe von 25 Ellen ausmachen, so läßt M. das von ihnen getragene Hallendach mit dem gleichhohen Dach der Cella, über welchem erst ein besonderer Oberbau mit dünneren Mauern sich erheben soll, zusammenstoßen; er zieht von dieser Höhe im Lichten 20 Ellen, die nach seiner Annahme den Hörbenraum der Cella bilden, ab und theilt die übrigbleibenen 5 Ellen einem vorragenden Unterbau oder Sockel zu, auf welchen Treppen von etwa sieben Stufen führten. So schön sich in dieser Hypothese Alles rundet; so wenig scheint mir doch das Ganze auf sichern Gründen zu ruhen und einen kräftigen Beweis für die angeblichen 20 Ellen der Cellenhöhe darzubieten. Denn, für's Erste auch den Sockel angenommen, ergibt sich, wenn die Säulen, ohne Sockel, frei auf dem Boden aufstanden, nur so viel, daß das Hallendach 20 Ellenhöher dem 5 Ellen hohen Sockel an die vordere Tempelwand anstieß und sonach mit dem Dache des hinter dem Heiligen gelegenen Allerheiligsten gleiche Höhe bekam, nicht aber, daß nothwendig auch die Cella 20 Ellen im Lichten hoch seyn mußte. Ist es doch eine bekannte Erfahrung aus der Geschichte der Baukunst aller Völker, daß die Halle gar oft ein anderes Höhenmaaß einnehmen, als die Hypostyle oder Cellen, an welche sie grenzen. Eine weitere Frage ist es aber, ob wir einen drei Ellen hohen Sockel und eine zu dessen Oberfläche führende Treppe dem Salomonischen Tempel zuschreiben dürfen. Meyer erinnert an 1 Kön. V, 17 und an die Stufen, die bei Ezechiel (XL, 31)' vorkommen. Jene Stelle aber heißt: „der König gebot, daß sie große und köstliche Steine herbeiführeten zum Grund des Hauses, gehauene Steine.“ Die Alexandriner übersetzen: εἰς τὸν θεμέλιον τοῦ οἴκου; Gesenius: um das Haus zu gründen mit Quadersteinen. Offenbar ist hier kein Sockel, sondern die steinerne Basis, mit Einschluß vielleicht von unterirdischen Kammern und Gängen, bezeichnet, und auch sonst ist im Texte nirgends von einem Sockel oder von Treppen, die einen Sockel voraussetzen ließen, die Rede. Die Treppen des Ezechielischen Tempels berechtigen jedoch um so weniger zu dem Schluß auf gleiche Beschaffenheit des Salomonischen, als jener einestheils poetische Vision ist, welche sich bald an den alten Tempel anschließt bald ihm eigenthümliche Veränderungen und Erweiterungen gibt, anderntheils derselbe, mit der ganzen übrigen Masse religiöser Ideen, Anschauungen und Gebräuche, die Wirkungen des Einflusses einer langen Anwesenheit des Volkes im innern Asien an sich tragen mag. Es tritt wenigstens als wesentliches Merkmal der medisch-persischen Baukunst hervor — und auch die Sage von den babylonischen Riesenbauten trifft damit zusammen, daß bedeutende Unterbaue sich über den Boden emporheben und eine Reihe von Stufen nöthig machen, während an älteren ägyptischen Bauen, wie z. B. in Karnak in Oberägypten, gar keine Treppen vorkommen und auch später die etwa angebrachten Sockel oft mehr nur als ein die äussere Tempelwand für das Auge unterbrechendes Ornament erscheinen, welches von den zu ebener Erde sich öffnenden Thüren durchschnitten wird. Auf den, freilich erst aus der Zeit des römischen Kaiserreichs herrührenden Münzen, welche den öfters restaurirten Tempel der papischen Göttin darstellen, sind nur selten Stufen angezeigt; gerade die ausführlichsten und genauesten Bilder haben keine Treppe, da doch sonst die Stempelschneider in Schilderung griechischer Tempel so gerne die Stufen ausführen. Aber auch da, wo ein Sockel oder einige Stufen sind, stehen die charakteristischen parallelen Pfeiler, mögen sie nun ein Theil vom Gebälke des Vorderhauses oder, wie Münter und Hetsch urtheilen, freistehende Obelisknartige Wächter des Tempels oder, wie man gleichfalls vermuthen könnte, die vordersten Träger einer Vorhalle seyn — immer auf dem Sockel, nicht vor demselben auf dem Boden des Hofes, wie Hr. v. Meyer die Stellung der Salomonischen Säulen im Verhältniß zu dem auf dem Sockel ruhenden Tempel annimmt. Folgen wir also diesem Vorbilde altphönicischer Architektur, so bleibt, auch wenn wir uns zur Annahme eines Sockels von mehreren Ellen Höhe entschließen, Alles in dem zuvor angegebenen Verhältnisse; das Hallendach hat im Lichten 25 oder 24, die Cella 30, das Sanctuarium 20 Ellen.

Daß Salomo aus großen Steinen den Grund legen ließ, hängt nicht bloß mit der religiösen Bedeutung und physischen Schwere des Hauses zusammen, das, wenn es steinerne Cellenwände hatte, für diese oder, im Falle einer Holzconstruction des inneren Gebäudes, für die massiven Umgangsmauern (vergl. 1 Kön. VI, 7) eine massive Unterlage haben mußte; sondern es mag eben hieher die Vermuthung, die freilich durch keine Textstelle erhärtet, vielmehr nur durch die Erinnerung an die ägyptischen Felsenbauten und an den papischen Tempel empfohlen wird, gehören, daß im Tempelhause unterirdische Gänge und Gemächer waren, was auch Meyer in seiner neuesten Schrift mehr als wahrscheinlich findet.

III. Hier können wir zugleich die Frage nach dem Daseyn eines obern Stockwerks über Cella und Sanctuarium oder bloß über letzterem einschalten, weil Meyer

Digitized by Google

mit der Bejahung dieser Frage seine Ansicht von der inneren Höhe der Cella zu 20 Ellen und von der äußeren Höhe des Tempelhauses zu 30 Ellen in das Verhältniß wechselseitiger Unterstützung bringt. Zuerst sagt er S. 290 der Bibeldeutungen, er würde dieses, die ganze Ansicht verändernde obere Bauwerk nicht entbehren, wenn er auch keinen andern Beweis dafür hätte, als die Nothwendigkeit gleicher Höhe des Heiligen und Allerheiligsten; und S. 319 ebendaselbst gesteht er zu, den zweifelhaften Aussagen des Textes den Anschlag einer Attike oder Bühne des Tempels außer anderen dazu bestimmenden Gründen auch deßhalb gegeben zu haben, weil er ohne dieselbe das Maaß des Hauses nicht würde herstellen können. Sodann sieht er den obern Stock schon in der Sage liegen, vermöge deren der Tempel mehrere Aufsätze oder Stockwerke haben mußte. Einen ausdrücklichen Beweis aber findet er dafür in einer Stelle, die freilich eine andere Auslegung auch vertrage, aber doch auch längst von andern Uebersetzern so verstanden worden sey, namentlich von Luther, der Vulgata und der Berlenburger Bibel. In seiner berichtigten Bibelübersetzung Luthers nimmt er nun die Worte 1 Kön. VI, 10 so: „Er bauete auch eine Bühne über dem ganzen Hause her, fünf Ellen hoch; und dedte das Haus mit Cedernholz“, während das Wort יָצוּעַ, das er hier mit Bühne gibt, anderwärts, z. B. V. 5 und 6 Umgang, Seitengallerie, heißt, und während im Texte das Collectivum יְצוּעַ mit dem Artikel ה ganz bestimmt auf die früher genannten Umgangsstockwerke hinweist. Auch ist עַל nicht nunmgänglich als: über zu nehmen; denn Meyer selbst übersetzt es in Cap VII, V. 20 mit: an. De Wette trifft daher wohl richtiger den Sinn: „Und er bauete den Umgang*) um das ganze Haus und dedte (auch da) das Haus mit Cedernholz.“

Rechnet man nun auch die Stelle 2 Chron. III, 9 hinzu, wo von vergoldeten עֲלִיּוֹת, Oberkammern, die Rede ist und wo auch die alexandrinische Uebersetzung ὑπερῶον gibt; so paßt dieser Ausdruck wenigstens eben so gut für den obersten oder die zwei obern Stockwerke des Umganges, deren schönere Ausstattung mit ihrer Bestimmung, kostbarere Gegenstände und Werkzeuge des Gottesdienstes aufzubewahren, ganz natürlich zusammenhängen mochte, wenn anders nicht עֲלִיּוֹת gleich צְלָעוֹת Seitengemächer, zu nehmen ist. Gesetzt aber auch, daß diese Stelle der Chronik wirklich von einer in viele Kammern abgetheilten Attike des Tempels spräche; so würde doch die Angabe wegen des zweifelhaften historischen Bodens der Chronik unsicher bleiben und wir könnten sie füglich auf die Sagen spätterer Zeit, deren Meyer nach Josephus und den Rabbinen gedenkt, zurückleiten.

Ueberhaupt aber wäre es doch auffallend, daß ein Bericht, der mit gleicher Umständlichkeit die Seitenbaue beschreibt und die Säulenornamentik auseinandersetzt, die bestimmte Angabe einer die Gestalt des ganzen Gebäudes, namentlich nach Meyers Entwurf, so sehr auszeichnenden Attike vergessen haben sollte; oder daß er mit leisen und — wie doch gewiß in עֲלִיּוֹת und עֲלִיּוֹת — unbestimmten Hinweisungen sich kurz abgefunden und hier besonders anzugeben versäumt hätte, auf welche Weise man aus den Umgangskammern in die von der Tempelmauer noch um eine Elle zurücktretenden Oberkammern gelangt seyn möge. Denn offenbar ist eine enge Wendeltreppe in der Mauer, wie sie M. in den Bibeldeutung behauptet, in der nenesten Abhandlung aber nur noch für den Eingang in die Attike aus dem dritten Umgangsstockwerke annimmt, eine für jene ältesten Zeiten höchst schwierige Voraussetzung; auch sind mir aus den ägyptischen und nubischen Denkmälern, bei welchen die Bearbeitung des Steines vielleicht noch vollkommener als bei den Phöniciern ausgebildet war, keine dergleichen Vorgänge bekannt. Hier findet es freilich leichter, in den Saal, den er ausser dem 50 Ellen hohen Heiligen und dem 20 Ellen hohen Allerheiligsten über diesem letzteren mit einer Höhe von 10 Ellen annimmt, aus dem obersten Umgangsstockwerke eine Thüre anzubringen, weil er diese Stockwerke je zu 10 Ellen Höhe rechnet und somit den dritten auf gleichen Boden mit der Bühne des Sanctuariums stellt. Aber diese Maaße sind willkührlich gewählt, um das Ganze bequem unter ein Dach zu bringen, und die Annahme dieses Hirt'schen, auch schon früher von Jahn nach älteren Exegeten angenommenen Obersaales ist so wenig exegetisch zu begründen, als die Attike von Meyer.

Nimmt man dazu die auf die Vermuthungen eines jüdischen Gelehrten, Ben David, gestützte Frage: Ob nicht von diesem obern Saale aus vermittelst der Ketten die, wie wir bald weiter sehen werden, oben an der Wand zwischen Cella und Sanctuarium sich befanden, eine electrische Wirkung nach den ehernen Säulen und durch diese auf den nahe stehenden Brandopferaltar habe geleitet werden können, wo denn im Falle des Mißlingens ein verstedter Levite etwa heimlich den Altar entzündet hätte? — so muß der Entrüstung beigepflichtet werden, mit welcher Herr von Meyer diese frivole Antastung der in ernstes Wunder gehüllten Einweihung und spätterer Gottesdienste des Salomonischen Tempels abweist. Meyer gibt nun freilich seiner Tempelbühne eine andere Bestimmung; nämlich die, die Bestandtheile der alten Stiftshütte, die nach 1 Kön. VIII, 4 und 2 Chron. V, 5 in den Tempel gebracht wurden, aufzubewahren. Allein dafür wargewiß theils in den Umgängen theils in dem, namentlich von Meyer vertheidigten, unterirdischen Raume des Tempelhauses, theils auch wohl in den, an die Vorhöfe sich anschließenden Schatzhäusern, Priesterwohnungen u. s. w. Raum genug vorhanden. (Die Fortsetzung folgt.)

*) In der neuesten Ausgabe von 1831: die Stockwerke.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 75.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 20. September 1831.

Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel.

(Fortsetzung.)

Was endlich die Sage betrifft, auf welche sich Meyer für das Daseyn eines Oberstocks mit beruft, so mag immer dahingestellt bleiben, ob der mehrstockige zweite Tempel einer Sage von der ähnlichen Bauart des Salomonischen Tempels oder die später verbreitete Sage dem so beschaffenen Plane des zweiten Tempels ihren Ursprung verdankt. Auch im ersteren Falle gibt sie uns keinen Beweis für die wirkliche Construction des ersten Tempelbaues. Denn wenn es auch zugegeben werden dürfte, daß in dem kurzen Zeitraum von etwas mehr als zwei Menschenaltern während der babylonischen Gefangenschaft das Andenken des jüdischen Volkes an sein Nationalmonument, welches zugleich die heilige Stätte seines Gottesdienstes war und als die Wohnung seines Jehovah betrachtet wurde, sich bereits zur Sage ausgebildet und mit dem Bedürfniß größerer Maaße und Verhältnisse vermischt habe; — wozu, wie Meyer selbst in den Bildedeutungen S. 282 anmerkt, zumal die Bekanntschaft mit gigantischen Werken der Architektur in Binnenasien Veranlassung gegeben haben mag; so ist es eben so wahrscheinlich, daß der Anblick solcher Bauten zuerst die Vorstellung von oberen Stockwerken erzeugt und auch in dieser Hinsicht das Bild des verschwundenen Salomonischen Tempels von dem Urbild entfernt habe. Im Exil lernten die Juden solche Gebäude kennen, von der Art des Tempels des Belus, der persischen Königsgräber u. s. w., wo theils mehrere Stockwerke sich übereinander thürmten theils prachtvolle Treppen über hohe Unterbaue zu den Portalen führten. In den ägyptischen und nubischen Monumenten aus der frühesten Zeit finden wir hingegen keine Spur von Gemächern über Cella und Sanctuarium, während, wie z. B. im großen Tempel von Edfu oder Apollinopolis Magna, die Seitenkammern Obergemächer haben und die hohen Pylonen öfters mehrere Stockwerke enthalten. Ueberhaupt liegt es wohl mit im Geiste der Pietät der Urvölker, daß ihre Göttergemächer nach oben wenn auch nicht frei doch ohne drüberliegende Stockwerke waren. Selbst im Belustempel war die Götterwohnung auf der höchsten Höhe des ungeheuren Terrassenbaues. Rechnet man nun dazu, daß auch Treppen und Unterbaue, wie sie Meyer für den Tempel Salomons annimmt, erst an späteren ägyptischen Bauwerken, die sich schon dem griechischen Geschmacke nähern, wie z. B. in Denderah, Elephantine, zum Vorschein kommen; so wird es eher wahrscheinlich, daß der erste Tempel zu Jerusalem, welcher auch sonst so viel Aehnlichkeit mit ägyptischer Tempelanlage hat, eine Cellenhöhe von 30 Ellen genau gemessen im Lichten, und etwa eine Elle drüber nach der äußern Ansicht hatte.

IV. Sonach bleibt auch die in einer scharfsinnigen Construction dargelegte Vermuthung Meyers über die Maaße der Cella noch zweifelhaft, weil ihr eine feste exegetische Unterlage fehlt, und weil dabei die kunstgeschichtlichen Stützen, Oberdau, Treppen, Sockel, aus einer Periode, die für die Juden aller Wahrscheinlichkeit gemäß erst nach dem Untergange des Tempels eingetreten ist, hergenommen werden. Abgesehen davon würde ich mich gerne entschließen, das Heilige als doppelten Würfel des Allerheiligsten auch im Tempel gelten zu lassen; deßhalb vornämlich, weil gleiche Höhe nicht nur der beiden Gemächer im Lichten, sondern auch im Aeußeren des ganzen νοος dem Auge harmonischer entgegentritt. Allein auch hier kommt uns die ältere Kunstgeschichte belehrend entgegen. Die ägyptischen Tempelbauten haben durchgängig ungleiche Höhen und machen gewöhnlich auch einen Unterschied zwischen Cella und Sanctuarium, wobei letzteres kleiner ausfällt, obwohl sich nirgends eine Verschiedenheit von ⅓ findet, wie nach demjenigen, was der Text unmittelbar zu vermuthen gibt, zwischen dem Heiligen und Allerheiligsten des Salomonischen Tempels. Allein, was mit unserem Gegenstande noch näher verwandt ist, der Boden des Thalamos im Tempel in Hierapolis lag höher als der vordere Theil des Hauses, und leicht mag noch Mehreres in den kurzen Worten bei Lucian (de Dea Syria cap. XXXI) liegen: ἔνδοθε δὲ ὁ ναὸς οὐκ ἁπλόος ἐστίν, ἀλλὰ ἐν αὐτῷ θάλαμος ἄλλος πε-

πομπαι. Ἄλλος ist hier: von andrer, verschiedener, auszeichnender Art.

V. Die Fenster, welche 1 Kön. VI, 4 vorkommen, werden von den Auslegern nur mit Mühe aus schwierigen Worten herausgedeutet. Luther, wie schon früher die chaldäische Paraphrase und der Syrer Ebräm: Inwendig weit, auswendig enge. Philologisch treu übersetzt Gesenius: Fenster von verschlossenem Gebälk oder Gitterwerk. De Wette und Meyer: mit geschlossener Aussicht. Stieglitz schließt sich, wie gewöhnlich, an Luther an, so daß nach ihm die Fenster nach der äußern Seite eine geringe Oeffnung hatten und nach innen sich erweiterten. Ebenso Hirt, welcher ihnen die Bestimmung gibt, in das Heilige Licht zu bringen. Aber mit Recht wird diese Ansicht von Stieglitz und Meyer verworfen, weil der Tempel von innen durch 70 Lampen auf den zehn goldenen Leuchtern erhellt wurde und weil verschlossene oder enge Fenster nicht wohl jenem Zwecke der Erhellung zu entsprechen vermochten. Im Gegentheil wurden die Fenster durch die gottesdienstlichen Gebräuche des israelitischen Volkes erfordert, um frische Luft einzuführen und den Dampf der Lampen und des Räucherns abzuleiten.

Verschiedentlich wird ihnen nun auch ihre Stelle angewiesen. Hirt, welcher den Umgängen zusammen eine Höhe von 30 Ellen gibt, die der Höhe des innern Gebäudes gleichkommt, setzt die Fenster an der Vorderseite des Hauses über die Halle, welcher er sammt ihrem Giebeldach nur 25 Ellen einräumt; hingegen bringt derselbe ähnliche Fenster in den Kammern der drei Umgangsstockwerke an. Will man aber die Fenster zum Lustzug, nicht zur Erhelle, gebraucht wissen; so müssen sie wenigstens zu beiden langen Seiten der Cella angebracht werden. So thun es Stieglitz und Meyer. Letzterer setzt sie in seiner neuern Schrift auch an's Allerheiligste und unter das bei ihm mit dem Dach der Cella gleichlaufende Hallendach. In den Bibeldeutungen sagt er jedoch, es wäre möglich, daß das Allerheiligste gar keine Fenster gehabt habe, weil es der wahre Sitz der göttlichen Gegenwart gewesen, und stimmt hierin nach Analogie der ältesten Tempelmonumente mit Stieglitz überein, der sich besonders auf zweierlei dabei beruft: einmal auf den Umstand, daß unter dem Hause, dem im Texte die Fenster zugeschrieben sind, gemeiniglich nur das Heilige verstanden und davon das Allerheiligste als Chor, Hinterkammer, Sprachort, Offenbarungsstätte unterschieden werde; zweitens auf das Wort Salomons in 1 Kön. VIII, 12: der Herr wolle im Finstern wohnen.

Wenn sodann Stieglitz diese Fenster als eine Eigenthümlichkeit des Salomonischen Tempels bezeichnet, da sonst die Tempel des Alterthums ohne Fenster gebieten seyen; so hat er auf die paphischen Münzen nicht geachtet, worauf an der Cella des phönicischen Tempels der Astarte mehrere Fenster angebracht sind. Man hat zwar diese Oeffnungen für Taubenschläge ausgegeben; allein es ist nicht wohl anzunehmen, daß die Tauben der Göttin in der Cella selbst sich aufgehalten, weil schon die Unreinlichkeit der Vögel dieß Aufnahme verbot. Sodann bieten sich am ungezwungensten die Anbäue des Tempels und, wie K. O. Müller vermuthet, der Vorhof mit seiner Umgäunung als Taubengehege zu Verwahrungsstätten der geheiligten Thiere an. Die Oeffnungen der Cella aber waren Fenster, die ohne Zweifel auch an den Seitenwänden wie an der vorderen Mauer zum Durchzug des papbischen Weihrauchdustes, den früh und spät das Alterthum rühmte, (Homer. Odyss. VIII, 362; Tacit. Hist. II, 2) standen. Diesen phönicischen Tempelfenstern gemäß möchte ich daher auch die Salomonischen nicht, wie Meyer gethan hat, in horizontaler, sondern in perpendikulärer Richtung, und weniger schmal als durch Gitterwerk wohlverschlossen denken.

VI. Ueber das Material der Thüren vor dem Heiligen und Allerheiligsten waltet kein Streit ob, wohl aber über ihre Form (אֵילִי - Fries, architektonische Einfassung) und namentlich über die Erklärung von 1 Kön. VI, 31. 33. Die gewöhnliche Uebersetzung von חֲמִשִּׁית und מֵאַתָּךְ בָּעֵת ist diese: fünfeckig, aus viereckigen Pfosten. Meyer nimmt die vordere Thüre als Oblongum, die vor dem Allerheiligsten ebenso, doch mit aufgesetztem Triangel, so daß für das Ganze die Figur des Fünfeckes entspringt. Dabei nimmt er die Stelle V. 21: „er zog goldene Ketten vor das Allerheiligste“ als Beschreibung eines Gitterwerks, das, über der Pforte des Allerheiligsten angebracht, hier den Luftzug leitete. Sieht man jedoch unbefangen den Text an, so gewinnt die auch von Gesenius (Thesaurus I, 1, 44) gebilligte einfache Uebersetzung von De Wette an Wahrscheinlichkeit, wornach die Thüre vor dem Allerheiligsten den fünften Theil der Cedernwand, in deren Mitte sie sich befand, dagegen die vordere Thüre, zwischen Halle und Heiligem, den vierten Theil der Mauer einnehmen mußte. חֲמִשִּׁית steht auch sonst, 1 Mos. XLVII, 24, als fünfter Theil. Demzufolge würde die Pforte vor dem Heiligen 5 Ellen, die vor dem Allerheiligsten 4 Ellen breit gewesen seyn. — Die Gestalt der vorderen Pforte wird von Luther angegeben als zwei Thüren, deren jede zwei Blätter aneinanderhangend in ihren Angeln hatte; De Wette: zwo Flügelthüren, mit zwei Blättern eine Thüre, dreyder, und mit zwei Blättern (קְלָעִים für צְלָעִים) die andere Thüre dreyder. Meyer gibt eine ähnliche Uebersetzung und rückt die beiden Thüren an der Dicke der Mauerwand durch einigen Zwischenraum auseinander.

VII. Boden und Wände waren getäfelt. Der Vorhang

Digitized by Google

vor dem Allerheiligſten war mit Cherubimgeſtalten durchwirkt. Auch ſämmtliche Wände und die Thürflügel waren mit Schnitzwerk von Palmen, Cherubim, Früchten und Blumen geziert. Alles Holz aber war mit Goldplatten künſtlich belegt, ſo daß die Figuren des Schnitzwerks deutlich hervortraten. An den goldenen Thüren, Wänden, Altären u. ſ. w. erkennt man vornämlich die Verwandtſchaft mit phöniciſcher Architektur. (Joseph. c. Apion. I, 18; Lucian. de Dea Syria. 30). Die Früchte haben die Form von Coloquinthen, wilden Gurken, weßhalb der Chaldäer ſie als Figurae ovorum, einförmig, bezeichnet. Die Blumen werden insbeſondere aufbrechende Blüthenknospen genannt.

Die Cherubim ſind hier, wie anderwärts, unbeſtimmt geſchilderte, mythiſche Geſtalten. Hirt ſtellt ſich dieſelben als geflügelte Löwen oder Sphinxe in ruhender Lage vor. Stieglitz vergleicht ſie ebenfalls mit den Sphinxen, aber weniger den ägyptiſchen als den perſiſchen; dieſe, die perſiſchen Martichoras, nur uneigentlich Sphinxe genannt, vereinigen in ſich vier Thiere, da ſie von dem Menſchen das Geſicht, von dem Löwen die Mähne, vom Adler die Flügel und von dem Stier die Hufe aufzeigen, und werden ſtehend dargeſtellt, wie die Salomoniſchen Cherubim, wenigſtens die beiden nächſt der Bundeslade, nach 1 Chron. III, 13 gleichfalls erſchienen mochten. Meyer erklärte ſich, das Reſultat einer ſcharfſinnigen und gelehrten Unterſuchung in den Bibeldeutungen, dahin, daß die kleineren Cherubim der Bundeslade und die coloſſalen des Sanctuariums, wornach man denn auch die Geſtalt der im Relief der Wände befindlichen ſich vorzuſtellen hätte, auf vier Rinderfüßen ſtanden, von ihrem Löwenleib zwei Adlerflügel ausbreiteten und auf ihrem Menſchenkopfe vielleicht eine ſphinxartige Schleierhaube trugen, die das Kopfhaar bedeckte. „Dieſe von der ägyptiſchen Sphinx dennoch ſehr verſchiedenen Figuren ſtanden auf der Bundeslade ſo, daß ihre Leiber von Weſt nach Oſt, nach der Breite des Deckels liefen, ihre Köpfe alſo dem Eintretenden entgegen, jedoch mit den Geſichtern durch eine ſanfte Biegung des Halſes gegen einander gekehrt waren. Ihre ausgebreiteten Flügel überſchirmten den Deckel. An bloße Engelsköpfchen mit einem Federkragen, dergleichen die neuere Kunſt geſchaffen hat, iſt nicht zu denken.“

Die Schnitzwerke an den Wänden ordnet ſich Hirt in der Art, daß ein Palmbaum zwiſchen zwei Cherubim ſteht, von welchen der eine als geflügelter Löwe, der andere als geflügelte Sphinx ſich darſtellt, beide ſitzend und gegen einander gewendet, und jede ſolcher Gruppen von einer Blüthen- und Früchtenſchnur eingefaßt; drei Reihen ſolcher Verzierungen, jede zu 10 Ellen Höhe, fallen ſonach der Cella, zwei Reihen dem nach Hirts Angabe um ½ niedrigeren Sanctuarium zu. Meyer dagegen nennt dieſe Reihenvertheilung einen Verſtoß wider das Großartige des vorauszuſetzenden Geſchmacks. Allein wir finden doch die Höhe von 10 Ellen oder 15 Schuh für einen Palmbaum und etwa ½ davon für einen Cherub nicht gerade unwürdig oder unangemeſſen; in mehreren Reihen, bis auf vier und fünf, ſieht man mythologiſche und ſymboliſche Darſtellungen in Reliefs an den Wänden der ägyptiſchen Tempel, deren großartige Würde ja doch ein Hauptbeſtandtheil ihres Charakters iſt. Auch möchte ich fragen, ob nicht die Länge, welche Meyer den Figuren ertheilen zu wollen ſcheint, mit dem geringen plaſtiſchen Heraustreten aus der Wand, welches bei dieſem Schnitzwerk ſtattfinden durfte, im Mißverhältniß ſtünde. Wie Meyer vermuthet, war nämlich die Wand von unten bis oben — wenigſtens alſo bis an die Queröffnungen der Fenſter, mithin etwa 18 Ellen oder 27 Schuh durch Palmbäume von halberhobener Arbeit in Felder getheilt, zwiſchen ihnen auf den Feldern Cherubim, und unter dieſen, wie auch oberhalb, Frucht- und Blumenſchnüre.

Kurz und unbeſtimmt wird endlich in 1 Kön. VI, 21, vergl. 2 Chron. III, 16, angeführt, daß auf, an oder vor dem Allerheiligſten goldene Ketten oder Riegel ſich befanden. Wozu? iſt die Frage, welche Hirt in Verbindung mit dem electriſchen Apparat des in ſeinem Bauriſſe über dem Allerheiligſten liegenden Zaubergemaches löſt. Dieß bedarf wohl keiner umſtändlichen Widerlegung. Ich habe früher ſchon angegeben, daß Meyer das Kettenwerk für ein Gitter nimmt, welches in Form eines Dreiangels, zur Abführung des Räucherdunſtes im Allerheiligſten, über der Thüre angebracht geweſen und wodurch die, nach ſeiner Auslegung, fünfeckige Geſtalt der vor dem Allerheiligſten befindlichen Thüre entſtanden ſey. Jahn in ſeiner Archäologie hält die Ketten für bloßes Ornament, das aber nicht frey hieng, ſondern einen Theil des Schnitzwerkes ausmachte. Ich kann mich mit keiner dieſer Erklärungen vollkommen einverſtanden erklären, verſpare jedoch das Weitere über das Kettenwerk des Allerheiligſten auf die Erläuterung der, nach 2 Chr. III, 16, ähnlichen Kettennetze an den Säulen Jachin und Boas.

VIII. Zur Darſtellung des eigentlichen Tempelhauſes fehlt uns nun nur noch die Beſtimmung der Halle und der davor ſtehenden Säulen. Die Meiſten trennen auch noch jetzt die Säulen von der Halle und betrachten ſie als für ſich vor der Halle ſtehend. Hirt ſtellt ſie vorne rechts und links an die Treppen, welche zur Halle empor führen ſollen. Von Stieglitz werden ſie als Stellvertreter der Obelisken angeſehen, welche frei vor den Eingängen der ägyptiſchen Tempel ſtanden. Ebenſo Jahn, der noch außerdem die Höhe der Säulen, wie ſie der

Digitized by Google

Chronikschreiber im Widerstreit mit dem Buch der Könige übertreibend angibt, auf 35 Ellen, mit dem Capitell auf 40 Ellen setzt. Für beides, freie Stellung sowohl als eine das Tempelgebäude selbst überragende Höhe der Säulen, würde noch ein stärkeres Zeugniß in phönicischer Bauart liegen, wenn, wie die Forscher des Paphischen Alterthums aus den cyprischen und verwandten Münzen entnehmen wollen, vor dem Tempel der himmlischen Göttin wirklich zwei freistehende Pfeiler oder Obelisken sich befunden hätten. Auf einem einzigen Κοσσοῦ Κυπρίων sieht man seitwärts vom Tempel zwei pyramidenförmige Obelisken, die jedoch von den danebenstehenden Pfeilern oder Säulen, welche durch Blumengehänge oder geflochtenes Schellenwerk verbunden sind, wohl unterschieden werden müssen. Auf den übrigen Münzen steht entweder nichts auf der Seite, oder man sieht daselbst Candelaber, bald zwei bald viere; auch Nebenhallen oder Seitenbäue der Cella. Zwei Gemmen bei Gori endlich haben zu den Seiten des Tempels zwei Säulen, worauf Tauben sitzen; auf der einen Gemme sind die Säulen jonisch, die der andern Gemme dorisch und sehr niedrig. Den Gemmenschneidern ist aber keine Glaubwürdigkeit zuzuschreiben, während Münzenstempel mit größerer Genauigkeit gefertigt zu werden pflegten. Auf diese Säulen darf man sich also nicht verlassen. Vielleicht schieben sie auch nur das Daseyn von Seitencolonnaden oder überhaupt von Nebengebäuden andeuten, wie dergleichen Zeichen, einzelne Theile für das Ganze, dem sie angehören, gar oft auf Gemmen, Münzen und kleinem Schnitzwerk vorkommen. Auch die zwei Obelisken der obenerwähnten cyprischen Münze sind insofeene verdächtig, als sie auf einer der mindest ausgefeilten Münzen stehen und sich sonst nirgends wiederholen. Uebrigens ist es wohl denkbar, daß bei den vielen Schicksalen, welche nach alten Schriftstellern, der paphische Tempel erfuhr, eine Zeitlang auch Obelisken vor ihn gestellt waren, namentlich in späterer Zeit, wo sich die religiösen Ideen der Völker und somit die künstlerischen Ausdrucksweisen derselben immer mehr vermischten. —

Nun aber meinen viele Erklärer der Münzen, daß eigentlich die hohen Pfeiler, die oben zweigespalten das Gehänge von Blumen oder Schellen halten, vor der Cella nach Art der ägyptischen Obelisken frei gestanden hätten oder wohl gar selbst in Form von Obelisken gestaltet gewesen wären. Aber dieß läßt sich den Münzendarstellungen auf keine Weise abgewinnen; vielmehr stehen hier diese Pfeiler immer so, daß das Gebälke der Dachung in sie eingreift, als äußerste perpendiculare Grenzen der Cella und innerste der Seitenbäue. Auch stehen sie, wie schon bey früherer Veranlassung bemerkt worden ist, nirgends mit ihrem Fuße vor dem Tempel oder gar vor dem Sockel auf; wo Treppen sind, führen diese zu den in gleicher Linie mit dem Tempel stehenden Pfeilern; nirgends sind zumal solche Treppen auf den Münzen zu finden, wie sie Herr Professor Hetsch in seiner übrigens sehr schönen Darstellung der äußeren Ansicht des paphischen Tempels sehen läßt, Treppen, die hinter freistehenden Pfeilern innerhalb des Portals liegen. Ich will übrigens hiermit der eigenthümlichen symbolischen Bedeutung jener beiden Pfeiler nicht zu nahe treten; denn sie erhellt einmal durch ihre die Cella überseigende Höhe und durch ihr gemeinschaftliches Ornament, das, wenn es Blumen waren, seine Beziehung auf die Mutter der Liebe und des Segens ohne Mühe zu erkennen gibt, oder wenn es in Schellen bestand, gar wohl die von Lenz angegebene doppelte Bestimmung haben mochte, die den Tauben feindseligen Vögel zu verscheuchen und durch die vom Winde erzeugten Klänge Orakel zu ertheilen. Säulen, welche, ohne Träger von Etwas zu seyn, dastehen, zeigen sich auch im übrigen Oriente nicht, wenn man nicht etwa zu den noch nicht erklärten in dem Hofe des indischen Tempels zu Carli seine Zuflucht nehmen will. Die in ägyptischen Höfen, z. B. unter den Ruinen von Karnak, vorkommenden sind nicht ohne deutliche Spuren am Capitell, daß sie durch Kragsteine verbunden waren und so irgend Etwas zu tragen hatten. Sogar die vielen schlanken Säulen auf der zweiten Terrasse des Pallastes von Persepolis waren ohne Zweifel zum Halten, wenigstens von Teppichen, bestimmt, worauf das Buch Esther (I, 6) eine sehr bestimmte Hinweisung enthält. Von den zwei berühmten Säulen des Herkules aber, mit welchen man die unsrigen bei dem Salomonischen Tempel noch am ehesten in Vergleich bringen darf, sagt Herodot nur so viel, (II, 44) er habe sie in dem uralten Tempel dieses Gottes in Tyrus vorgefunden. Aus diesem Allem ergibt sich also noch keineswegs die Wahrscheinlichkeit, daß die Salomonischen Säulen aus Hirams Hand eine freie Stellung gleich den Obelisken vor ägyptischen Tempelpylonen behauptet haben. Es ist im Gegentheile nicht zu verkennen, daß die einmal vorgefaßte Meinung von dem freien Stande der Säulen auf Moria, auf die Art und Weise, wie man die Tempelpfeiler der paphischen Münzdarstellungen auffaß und beurtheilte, einen voreiligen Einfluß geäussert habe.

(Die Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 76.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 22. September 1831.

Die Formschneider Jobst — David — Hercules De Necker. 1542 — 1579.

Wahrscheinlich verleitet durch den Namen des würtembergischen Künstlers und Bildhauers unsrer Tage, der sich zweifellos Dannecker nennt, schrieben Fiorillo (4, 151), Heller (S. 126) und Andre, den Namen des älteren Meisters und Formschneiders bald Dennecker, bald Donneker, bald Danneker.

Besser schon wurde derselbe im Kunstblatt 1828 (S. 102—104) geschrieben und daselbst aus seinem Kunstleben Einiges mitgetheilt, daß er zum Theuerdank und zum Triumphzuge Kaisers Max nach H. Burgmaier mitgearbeitet und auch eine „Histori vom verlornen Son Luc. XV“ geschnitten habe.

Unter dieß ist gesetzt „Gedruckt zu Augspurg durch Jobst de Negcker Formschneyder.“ Zugleich aber wird a. a. O. von Herrn Inspektor Frenzel gesagt, daß derselbe aus Nördlingen gebürtig gewesen.

Schreiber dieses muß dieß dahingestellt seyn lassen und bemerkt nur, daß sowohl „Jobst Denecker“ (wie er sich uns in den nachherigen Werken schreibt) als sein Sohn und sein Enkel (?) nur „von Augsburg“ stammend sich bezeichnen.

Diese Formschneider-Familie ist bis jetzt gar nicht genannt und bekannt gewesen, am wenigsten unter folgenden Beziehungen.

Vom Jahre 1544 nämlich ist der Folio-Nachschnitt des holbeinischen Todtentanzes durch den genannten „Jobst Denecker“ vorhanden, unter dem Titel:*)

Todtentantz.

Dlls menschlichs leben anders nicht
Dann nur ain lauff zum Tod
Vnd Got ain nach sein glauben richt
Deß findstu klaren bschaid
O Mensch hierinn mit andacht liß
Vnd faß zu hertzen das
So wirdstu Ewigs hayls gewiß
Kanst sterben besser bas. M.D.XLIIII.
Desine longaevos exposcere sedulus annos,
Inque bonis multos annumerare dies.
Atque hodie, fatale velit si rumpere filum
Atropos impavido pectore disce mori.— Gr. Fol.

Die Holzschnitte, in ternigem schrem Schnitt, obschon so bedeutend vergrößert, sind dennoch sehr treu geblieben, und zwar den Holbeinischen Ausgaben von Lyon, nicht etwa dem Cölner Nachdrucke wieder nachgeschnitten, was schon das Bild vom Pabste zeigte, wo alle Cölner Ausgaben den, den Ablaßbrief vorhaltenden, schwebenden Teufel weglassen, ihnen gleich der bald zu nennende St. Galler Nachdruck der Deneckerischen Ausgabe, während diese dem bei Holbein zu kleinen Ablaßblatte noch die entschiedenen Worte auffügt:

Ve tibi corona Superbia mea.,

wobei an Sirt. V. nicht gedacht werden kann, da dieser erst einige Jahre nachher gewählt wurde.

Der beigefügte Reimtext bei Denecker ist nicht die den deutschen Cölner (und Antwerper) Ausgaben des Holbeinischen Todtentanzes beigegebene Uebersetzung Caspar Scheyt's von den ursprünglich französischen Versen des Druckers und Dichters Corrozet zu Paris, welche Georg Aemilius (Luthers Schwiegersohn) ins Lateinische übersetzte, wonach sie in den Lyoner lateinischen Ausgaben seit 1542 schon lateinisch erscheinen. Man hätte eine genaue Uebersetzung dieser bei Denecker um so eher vermuthen sollen, als bei ihm das Blatt der Herzogin, welches in allen Lyoner Ausgaben und in den Venetianer Nachschnitten bei Vincenz Vaugris in Venedig 1515 und 1546 (nicht so in den Cölner Nachschnitten) das bewußte Zeichen hat

(ohne allen ferneren Zweifel wenigstens nicht HoLbein

*) Nirgends noch genau gegeben! Möge dahre der Herr Setzer hier keine Fehler machen!

Digitized by Google

bezeichnend, wenn auch nicht Hans Lützelburger zugegeben werden will), — nicht dieses Monogramm, aber die Jahrzahl 1532 trägt, alſo jenes ſelbige oder genannte Jahr.

Aber Denecker benutzte gar keine Lyoner Ausgabe, weder eine lateiniſche von 1542, noch eine franzöſiſche von 1543 oder von 1538; ſondern er hatte Abdrücke vor ſich, die „1530“ in Baſel gemacht worden waren.

Von dieſem Jahre beſitzen und beſitzen bekanntlich nur einſeitig abgezogen die 41 Blätter des Holbeinſchen Todtentanzes (es werden hier nur vollſtändige oder meiſt vollſtändige Exemplare gemeint und berückſichtigt) Dr. Panzer, Präſident Nagler in Berlin, William Young Ottley in England und die Baſeler öffentliche Bibliothek.

Dieſe Exemplare aber ſcheiden ſich von einander, indem die Ottley'ſche und Baſeler eben ſo bereits die Folge der Bilder ordnen, wie die Lyoner Ausgaben ſeit 1538; dagegen das Panzerſche (ältere, Blätt. 1803: 2, 293) und Naglerſche urſprünglicher, parallel noch mit dem Berner Todtentanze des Niclas Manuel ſo ordnen, daß ſie erſt die geiſtlichen Herren oder Geſtalten, dann die weltlichen, folgen laſſen. Dieſer Ordnung blieb Denecker getreu, mit der Abänderung, daß er die weiblichen Geſtalten alle nach den weltlichen Männern an den Schluß vor Mutter und Kind und Wappen des Todes ſtellt.

Der kernige, derbe, ſichere Schnitt dieſer Holzſchnitte hat ſchon Mehrere glauben gemacht, daß „Jobſt Denecker“ ein Doppelgänger ſeyn müſſe, daß es zweie des Namens gebe.

Aber es löst ſich vielleicht der formſchnittliche Widerſpruch, wenn er ſonſt vor dem Kenneraue ſich bewähren ſollte, durch folgende Beobachtung oder Bemerkung. Auf Bl. 21 („der Fürſprech“) erſcheint unten an der Hausmauer das Zeichen

was entweder als IVE oder HVE (H. v. E.?) gedeutet werden kann. Das treuabgebildete Formſchneider-Zeichen kommt nur umgekehrt

vor, in Rudimentorum cosmographicorum Joannis Honteri Coronensis libri 3 cum tabellis geographicis elegantissimis. Tiguri, Froschouer. 1552. 8., woſelbſt es unter einer Erdhalbkugel zwiſchen Tig VRI. und 1546 ſteht; welches Zeichen Einige für Aeneas Vicus, Vicus Vigler, ſelbſt für

(HME, MHE etc.) genommen haben.*)

*) Brulliot: 3, 384 Bartſch. 232, Heller: 229.

Sicher iſt, daß alle Blätter jenes „Denecker'ſchen“ Werkes von derſelben feſten Hand geſchnitten ſind, auch das keiner Holbeinſchen Ausgabe, weder von Lyon, Baſel, Venedig noch Cöln, noch ſelbſt St. Gallen angehörige, nur dieſem Werke eigen hinzugefügte Bild des Ehebrechers, mit dem es überdieß folgende doppelt ſeltſame Bewandtniß hat. In der oben gekennzeichneten erſten Ausgabe von Jobſt Denecker ſteht man den „Ehebrecher“ mit der ehebrecheriſchen Frau im Bette buhlen. Der Letzteren Mann, der ſie überraſcht, ſtößt dem Kebsmann und dem Weibe das Schwert tief durch die Leiber; der Tod aber, zwiſchen dem hinteren Vorhang des Himmelbettes und der Bettlade ſtehend, greift mit der rechten Knochenhand der Buhlerin in das Haar, und ſtößt mit der linken den Schwertknauf tiefer nach. Ein gräßlich Bild, nicht Holbeinisch, und — von der Zeit wahrſcheinlich getadelt.

Denn es liegt die zweite Auflage dieſes Todtentanzes vor, ohne Jahr und Ort

(Todtentanz. Dis menſchlich leben anders nicht
Dann nur lauff (sic) zum Tod
Vnd Gott ein nach ſeim glauben richt
Deß ſindt ihn klaren beſtand ꝛc.).

Dieſelben 42 Holzſchnitte, gleich geordnet, mit Randverzierungen eingeſchloſſen, deren Rechtſchreibung und Druck verſchieden, und deren Holzſchnitte in den Rändern ausgebrochener, abgenutzter ſind, als in der erſteren. In dieſer zweiten Ausgabe, an deren Schluß ſich Denecker auch nicht mal nennt, iſt das anſtößige „Ehebrecheriſche“ Blatt herausgenommen und dafür folgendes mäßigere, weniger grelle Erſatzblatt eingefügt: daſſelbe Zimmer — Fenſter — Bett, mit denſelben oberen Verzierungen; aber das buhlſüchtige Paar ſitzt vor dem Bett, Arm in Arm, und der Tod zeigt ihnen nur ſeitlings Spiegel und Stundenglas.

Nun zeigt dieſes, vom früheren wie von allen andern Blättern auffallend in Strich und Schnitt abweichende Blatt am Fußgeſims der Bettſtadt das Zeichen

— gewiß doch Jobſt Denecker, ſein bisher nirgends mitgetheiltes Zeichen. Leider iſt in der erſten Ausgabe der Münchner Central-Bibliothek das Ehebrecherblatt durch plumpe Buchbinderhand ſehr abgeſchält, und darum nicht mehr zu ſehen, ob ſchon jenes obiges Zeichen trug, was bei gleichem Schnitte mit den übrigen, die auf IVE oder HVE ſchließen laſſen, nicht wahrſcheinlich iſt.

Beiden Ausgaben iſt übrigens noch ein Blatt — ein „Crucifix“, nicht holbeinisch zugegeben, dagegen fehlen der Sterbende und Kriegsmann Hol-

Digitized by Google

beins: ein fernerer Beweis, daß Denecker nach den ursprünglichen Baseler Abdrücken von „1530“ schnitt, denen diese zwei Blätter der späteren Lyoner Ausgaben auch noch fehlen. Sie fehlen deßhalb aber ferner auch dem schon obenerwähnten St. Galler Nachdruck von 1581, welcher Denecker's Reimtext gibt, nur daß er beim unteufelischen Pabste denselben etwas mildert. Die zum Theil geänderten, an sich nicht sehr gut reduzirten Holzschnitte sind hier in 4°, umrandet wie der Text. Der Titel heißt hier:

Todtentantz,

Durch alle Stendt
der Menschen,
darinnen ihr bertoms
men vnd endt, nichtigkeit vnn sterbligkeit, als
in einem spiegel zu beschawen, fürgebildet, vnn mit schö-
nen Figuren vnn guten Reimen gezieret, nots
wendig, auch kurtzlig allermenigklichen zu
lesen, hören vnd wissen.
Gedruckt zu St. Gallen, bey
Leonhart Straub.
M.D.LXXXI.

(Zeile 2. 3. 9. 11. roth gedruckt.) — Hier fehlt der Ehebrecher ganz, auch „ein Text; und die Herzogin hat an ihrem Bettgestell kein H., auch kein Feld dafür. Die Reihenfolge ganz wie Deneckers Text angibt.

Das Blatt des Ehebrechers fehlt aber leider (nur aus Verletzung, die mehrere Blätter ausriß) auch noch in einer dritten Folio-Ausgabe der „Deneckerischen“ Schnitte; durch welche Ausgabe wir nunmehr zugleich zum Sohne (?) „Davib Denecker“ vorrücken. Dieser Ausgabe (ohne Ränder) fehlt im Münchener Exemplar (des Prof. Eberhard) leider auch der Titel, aber Lettern und Rechtschreibung sind durchaus von der ersten abweichend und am Schlusse steht „Getruckt in der löblichen Reychstatt Augspurg — | durch Daubt Denecker — Formschneyder |.“ Die Schärfe der (ausgemalten) Holzschnitte ließe, vielleicht auch die Lettern, auf eine Ausgabe von 1542 schließen, so daß vielleicht nicht der Sohn, sondern Vater (Bruder?) sich hier nennte, doch lebt dieser David länger fort, während Jobst ganz abtritt von den ferneren Ausgaben, auf deren vierter derselbe David Denecker wieder erscheint, und zwar 1572 in Leipzig. Diese Ausgabe hatte Randeinfassungen, wie Panzer (Bibliothe. 3. 269. n. 15949. Liter. Blätt. 1803: 2, 295. 8.) beschrieb: „Todtentanz durch alle Stände der Menschen ꝛc. 42 Holzsch. 4°

Dieser David de Necker (hier getrennt geschrieben, wie oben „Jobst de Negcker im Kunstbl. 1825 a. a. O.) erscheint somit 1572 ausgewandert aus Augsburg, woselbst er 1557 noch ein Passional druckte, das zu Wolfenbüttel liegt. David de Necker wanderte aber auch aus Leipzig bald aus und erscheint 1579 in Wien, wo er in diesem Jahre „Ain Newes Vnnd Kunstlich schönes Stam̃ oder Gesellen Büchlein“ herausgibt. „Gedruckt zu Wienn in Oesterreich durch Davib de Necker Formschneider.“ in 4° mit recht netten, umrandeten Holzschnitten, deren ein Theil zugleich davon Beleg sind, daß David de Necker in Sachsen war. Denn das Stammbuch enthält besonders eine bildliche Darstellung der zehn Alter des menschlichen Lebens durch das männliche und weibliche Geschlecht, welche der Seufzmann schließt. Eine alte Darstellung, 1517 schon zu Basel als Schauspiel, von Pamphilius Gengenbach, aufgeführt (und danach in Basel, Memmingen, Augsburg, München 1518 1519, ja 1500 schon gedruckt), gleichfalls in Agr. Kola's Sprüchwörtern 1534 im noch lebenden Reimspruch aufgeführt (Zehen Jahr ein Kind ꝛc.), ebenso 1579 bei de Necker, 1614 in Joh. Buchler's von Gladbach Gnomologia. Mainz. S. 17 (Jbuna 1816, n. 7) u. s. w. Aber De Necker's Holzschnitte zeigen dieselben den Gestalten beigegebenen meist Thier-Symbole, welche den 1525 an den beiden Emporkirchen der Hauptkirche zu Annaberg durch den baulustigen Herzog Georg von Sachsen in Stein ausgehauenen zehn Altern oder der Sinnesleiter des menschlichen Alters beigefügt wurden, worüber Paul Jenisius (Annabergae Misnise urbis Historia. Dresden, Schulz. 1605. 4° Bl. 33) und Christoph Emmerling („Herrlichkeit des Berühmten Annabergischen Tempels“ Schneeberg bei Fuld. 1713. 8° S. 8) nähere Auskunft geben.

David de Necker, könnte man glauben, habe vielleicht selbst die Annabergischen Figuren an Ort und Stelle abgezeichnet und in jenen Holzschnitten treu wiedergegeben. Der örtliche Vergleich wurde Unterzeichnetem nicht möglich; doch wird uns eine Angabe aus der Vorrede des Buches selber von jener Vermuthung eher abweisen.

David war in Augsburg geboren; sein „Vater“ Jobst vielleicht erst von Nördlingen dahin gezogen; ein Wandergeschlecht, wie die Holbein's, die — wahrscheinlich ursprünglich Schweizer (aus Uri, dessen Gauwappen das Holbeinische ist) nach Augsburg zogen, von wo Hans Holbein der Aeltere (der Vater) wieder nach Basel auswanderte, wo schon länger ein Geschlecht des Namens wohnte, und wohin er den jüngeren Hans Holbein als Knaben mitnahm, der den Wandertrieb nicht verlierend, 1554 selbst in der Fremde (in London) starb. Das Geschlecht war weit verbreitet; auch in Ravensburg, wie Freiherr von Laßberg in Hegner's Le-

Digitized by Google

den Holbeins nachgewiesen hat. Von der Augsburger Linie leben noch jetzt Holleine in Wien.

David de Necker sagt auf dem Titel jenes Stammbüchleins noch: „Hab ich David de Necker Formschneyder von Augspurg, nach bestem meinem fleiß und vermügen zu gericht, geordnet, in Formen und Druck gebracht und verfertiget, in der Kayserlichen Hauptstat Wienn in Oesterreich. 1579.“ Eine zweite Ausgabe desselben Stammbuches vom selben Jahre 1579, jedoch in 8°, worin deshalb dieselben Holzschnitte ohne Randumbrämungen der 4° Ausgabe erscheinen, sagt in der Vorrede, daß Dionysius Manhaliart Mahler von Antorf (Antwerpen) und Niklas Solts von Nürnberg die Bilder geriffen, er sie mithin nur als Formschneider geschnitten und gedruckt.

Diese Vorrede ist David de Necker unterzeichnet, auf dem Titel dieser zweiten Ausgabe (in 8°) steht aber: „Ein new und künstlich schönes Stam oder Gesellen Büchlein ꝛc. Gedruckt zu Wienn in Oesterreich durch Hercules De Necker, in Verlegung Hansen Herman. 1579.“

Wir erhielten somit schließlich höchst wahrscheinlich ein ganzes Formschneider-Kleeblatt: Vater — Sohn — Enkel: Jobst — David — Hercules de Necker. Sollte ihr Name, vielleicht in des Jobst's noch nächsten Vorfahren nicht auf die Niederlande hinweisen, wie wir so eben den Enkel Hercules wieder mit dem Antorfer Maler zusammen erblicken? Und — um mit denselben noch lebenden Künstler zu endigen, mit dessen Erwähnung wir diese Erörterung einleiteten — wenn etwa der Name des Hrn. Hofraths Dannecker in Stuttgart, mit jenen in ihrer nicht unverwandten Kunst nicht unrühmlichen De Neckers (oder Deneckers) sich in Verwandtschaftung stellen ließe, so würde sich jene Künstler-Familie in ihrem Ur-ur-Enkel nur um so kunst- und ruhmgesteigerter schließen.

München, am 6. August 1831.

H. F. Maßmann, Dr. Professor.

Maler Dittenberger's Gemälde in der Kirche zu Kürzell (auf der Straße von Freyburg nach Kehl).

Es sind neuerlich drei Bilder in der neuen Simultan-Kirche zu Kürzell, von dem Maler Gustav Dittenberger, der sich gegenwärtig in Italien befindet, aufgestellt worden, welche einen so bedeutenden Eindruck auf das Publikum ausüben, daß wir gerne einiges Nähere darüber mittheilen.

Das erste Seiten-Altar Bild ist ein h. Laurentius, Schutzpatron der Kirche, einfach und schön behandelt; der Heilige blickt gen Himmel, wohin er die eine Hand erhebt, die andere liegt auf der Brust. Der Ausdruck des Kopfes ist sehr fromm, Hände und Füße, so wie die Gewänder, verdienen mit besonderer Aufmerksamkeit beachtet zu werden.

Das andere Seiten-Altar Bild ist Maria mit dem Jesuskinaben (beide Bilder 8' hoch und 4' breit.) Zum erstenmale scheint uns dieser so oft wiederholte Gegenstand ganz neu behandelt, und wir fühlen uns durch seine Originalität schon zu ihm hingezogen. — Maria, in einen weiß wollenen Mantel und ein weißes Kleid gehüllt, ist mit dem Anschauen Christi beschäftigt, der auf dem Haupte einer versunkenen Säule steht, und dessen hochaufgeschlagenes blaues Auge und ausgerecktes Händchen deutlich sagen „einen neuen Tempel werde ich bauen.“ — Der Jesuskinabe ist drei bis vier Jahre alt, kindlich-ernst, daß man darüber beinahe die übrige Lieblichkeit vergißt, die ihn schmückt. Die Verkürzungen an Händen und Füßen sind meisterhaft; das rothe Röckchen, was nicht ganz an die Kniee reicht, fliegt durch die rasche Bewegung ordentlich aus dem Bilde heraus. Die so schöne Einfachheit des Kopfes, des Ausdrucks, der Haare und Gewänder der Maria scheint uns des größten Lobes werth, und wir haben in der Seele bedauert, daß dieß Bild nicht an einem competenten Kunst-Orte ausgestellt wurde, des Rufes des Künstlers wegen, der dadurch einen sehr hohen Platz in den Reihen der deutschen Meister durch die öffentliche Stimme erlangen müßte; doch hören wir, daß es vielleicht möglich wäre, in der nächsten Münchener Ausstellung uns an dem Anblick und der Holdseligkeit dieses lieben Bildes erfreuen zu können. —

(Der Beschluß folgt.)

Den 10. Oktober dieses Jahrs fängt in Leipzig die Versteigerung der schätzbaren Kupferstichsammlung des verstorbenen K. K. Cämmerers Ludwig Freiherrn von und zu Guttenberg an. Der darüber genau gefertigte Catalog ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 77.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 27. September 1831.

Revision

der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel.

(Fortsetzung.)

Auf der andern Seite geht aber die Losreißung der beiden Säulen von der Salomonischen Tempelhalle gewöhnlich von der Uebersetzung von 1 Kön. VII, 21, die wir bei Luther finden, aus: er richtete die Säulen auf vor der Halle des Tempels; wogegen Meyer, im ersten Hefte der Blätter für höhere Wahrheit S. 18, richtig bemerkt, der Grundtext habe: an der Halle, zur Halle, so daß die Säulen mit dem Dache, welches sie trugen, selber die Halle bildeten; wie auch die Uebersetzung der Alexandriner philologisch zu rechtfertigen ist: er richtete auf die Säulen der (ה) Halle. Am entscheidendsten ist aber wohl für die Verbindung der Säulen mit der Halle die Stelle in V. 19: an oder in (ב) der Halle.

Die Halle selbst wird von Stieglitz und Andern nach der übertriebenen Angabe der Chronik zu 120 Ellen Höhe angenommen und mit den ägyptischen Pylonen (s. auch Kunstbl. f. 1822 Nr. 6) verglichen. Es liegt allerdings eine große Versuchung in diesem Vorschlage, nicht bloß wegen der übrigen Aehnlichkeit des ersten Tempels in Jerusalem mit alten ägyptischen Bauten, sondern vorzüglich auch, weil dadurch, wie bei ägyptischen Tempeln, ein Höhenverhältniß entstünde, das von der Halle sich immer mehr herabzöge durch Cella und Sanctuarium bis zu den Umgängen. Allein die 120 Ellen sind, abgesehen von Meyer's gründlicher Nachweisung einer wahrscheinlichen Textverderbung aus 20 Ellen in 120 und von der natürlicheren Lesung eines einzelnen Coder, der 20 Ellen angibt, schon um der Unzuverläßigkeit des spätentstandenen Chronikbuches willen dahinzustellen und an die Mythe zu verweisen. Eben so wenig möchte ich aber daraus für die Sicherheit der Höhe von 20 Ellen an der Halle schließen. Hirt und Meyer bestehen übrigens auf dieser Höhe, jener besonders, um darüber die Fenster andringen zu können, mit denen er sich bei seinen, 50 Ellen hohen Umbauen sonst nirgends zurechtfindet; letzterer, um für die für ihn bedeutungsvolle gleiche Höhe des Heiligen und Allerheiligsten eine neue Stütze zu haben. Meyer, der mit Hirt ohne exegetischen Grund einen Sockel von drei Ellen annimmt, worauf das Haus zu stehen kommt, läßt bekanntlich die, 25 Ellen hohen Säulen, um sie unter Eine Dachung mit dem Hause der Cella zu bringen, ohne Sockel oder Plinthus auf dem Boden des Vorhofes aufstehen, was mir, wenn einmal ein Cellensockel vorhanden ist, der Sitte antiker Architektur zu widerstreiten scheint und was ohne bestimmtere Data des Textes, als die vorliegenden, die des Verf. Scharfsinn kunstreich zubereitet hat, nicht wohl erlaubt ist als eine Eigenthümlichkeit dem Salomonischen Tempel anzumuthen. Daher ist es doch wohl natürlicher, wie das Haus, so die Halle und ihre Säulen ohne (oder, wenn man will, mit einem) Sockel aufsteigen zu lassen und der Halle diejenige Höhe zu geben, die ihr zukommt, wenn wir 18 Ellen des Säulenschaftes, 5 Ellen der Capitelle und 2 — 3 Ellen für Architrav und hölzerne Dachung rechnen.

Ein weitere Frage, welche bisher noch gar nicht in Untersuchung gezogen worden zu seyn scheint, geht dahin, ob das Hallendach allein von den Säulen oder zugleich von zwei Seitenmauern getragen wurde. Hirt, der die Halle ohne die Säulen construirt, führt in seinem Bauriße des Tempels Pfeiler auf, welche 10 Ellen vor dem Hause stehen und von welchen erst die Treppenstufen hinabführen. Meyer legt das Hallendach allein auf die beiden Säulen. Dieß ist auch, weil keine weitere Textangabe vorliegt, das Natürlichste. An den ägyptischen Tempeln ist es freilich Observanz, Seitenmauern vorzuführen und zwischen diese die das Dach der Vorhalle mittragenden Säulen hereinzustellen. An dieses Vorbild die Salomonische Tempelhalle anzuschließen, möchte ich um so weniger Bedenken tragen, als dabei in der vorderen Hallen-Länge von 20 Ellen die beiden Säulen, deren jede vier Ellen im Durchmesser hatte, so in die Mitte gestellt werden konnten, daß ein ziemlich weiterer Raum zwischen ihnen, als zwischen jeder Säule und der ihr benachbarten Mauerwand stattfand und dadurch der Pforte, die

Digitized by Google

in das Heilige führte und die nach De Wette's wahrscheinlichster Deutung des Textes 5 Ellen breit war, vollkommen entsprach. Indessen bin ich weit entfernt, die Parallele zwischen dem Salomonischen Tempelbau und den ägyptischen Monumenten auch da, wo keine Textangaben sie zur Pflicht machen, streng durchführen zu wollen, weil ich die bei aller Aehnlichkeit der Anlage obwaltenden großen Verschiedenheiten nicht aus dem Auge verliere.

IX. Am meisten hat man gewiß über die Beschaffenheit der Säulen Jachin und Boas, Fest und Stark, gegrübelt, gerathen und gestritten. Dazu mußte die Dunkelheit des Textes vornämlich beitragen. Sind Hirt und Stieglitz über diesen Gegenstand leichter hinweggegangen, so hat ihn Meyer zu wiederholten Malen streng und besonnen nach den Quellen geprüft, seine Ansichten ohne Scheu verändert und berichtigt und das jüngste Resultat der fortgesetzten Untersuchungen in der neuesten Schrift über den Tempel Salomon's dargelegt. Stieglitz vermuthet, daß die Schafte, wie an einigen ägyptischen Säulen, mit vorspringenden lothrechten Stäben besetzt waren, um ihnen scheinbar die große Stärke zu benehmen. Auch bei Hirt erscheinen sie cannelirt. Aber sie sollten ja nicht minder stark erscheinen, denn sie wirklich waren; dieß liegt schon in dem bedeutungsvollen Namen, der ihnen gegeben wurde. Die Knäufe nimmt Stieglitz ausgebaucht, nach der Form eines oben und unten abgestumpften Eies, weil sie, wie Luther übersetzt, keulichte Knäufe und Knäufe mit Bäuchen genannt werden. Die Vergleichung mit Rosen bezieht sich auf ihre volle Verzierung. Den Bauch des Knaufes umgeben sieben Reife, in kettenartiger Verzierung, und an der obern Kante, wie am untern Theile, befinde sich ein Kranz von Granatäpfeln, hundert in jedem Kranze, so daß der Knauf mit einem solchen Kranze auf dem Schafte aufstand und mit einem gleichen Kranze bedeckt war. Diese Verzierung des untern Kranzes, mit gleicher Anzahl von Granatäpfeln wie der obere, setze einen gleichen Durchmesser beider Kränze voraus, da nicht angegeben, daß die Granatäpfel des untern Kranzes kleiner gewesen als die des obern. Hieraus werde auch wahrscheinlicher, daß die Knäufe die Form eines abgestumpften Eies hatten, da bei dieser Form der obere und untere Theil gleich groß sey. — In dieser gedrängten Erklärung ist dem Texte ganz entsprechend, was von der eiförmigen Ausbauchung des Capitells, von den in zwei Kränze oder Reife gefaßten Granatäpfeln und davon gesagt ist, daß zwei solche Kränze nebst einem siebenfachen Geflechte an jedem Capitell waren. Anderes aber läßt sich nicht erhärten; daß nämlich ein solcher Kranz von 100 Granatäpfeln den ganzen Knauf von fünf Ellen am obern Ende, wie ein andrer am untersten, eingefaßt und daß die Geflechte den Bauch umgeben haben. Dieß wird von Meyer trefflich entwickelt, und ich lege daher dessen Ansicht umständlicher vor.

Zuerst weist derselbe nach, daß der Knauf aus zwei Theilen müsse bestanden haben, von welchen der eine größer als der andere und durch seine Gestalt so ausgezeichnet war, daß er für sich allein als der eigentliche Knauf angesehen und daher in der Stelle 2 Kön. XXV, 17 das Capitell bloß zu drei Ellen angegeben werden konnte, weil man die andern zwei Ellen nur als Träger oder Nebensache betrachtete. Offenbar viel richtiger, als wenn Jahn meint, zu der Zeit, auf die das 25ste Cap. im 2 Buch der Könige sich bezieht, seyen von jedem Capitell zwei Ellen abgetragen — soll wohl heißen: abgenommen gewesen; eine Deutung, welcher schon die auf dieselbe Zeit zu beziehende Stelle Jerem. LII, 22, wo von 5 Ellen jedes Knaufes die Rede ist, widerspricht. In jener Stelle 2 Kön. XXV wird auch wirklich außer dem Schaft von 18 Ellen und dem Knauf von 3 Ellen noch ein Geflechte von Granatäpfeln gerechnet. An andern Orten wird das Geflechte gleichfalls dem Knaufe entgegengesetzt und dieser als eine mit Blumen verzierte oder blumenförmige Ausbauchung geschildert, 1 Kön. VII, 18. 19, vergl. V. 41; 2 Chron. IV, 12. In der Stelle 1 Kön. VII, 20 wird der Bauch oder Kessel jenseits, also neben das Flechtwerk gesetzt.

Im Anfange war Meyer noch unschlüssig, ob er die blumenförmige Ausbauchung über das Flechtwerk oder umgekehrt dieses über jene stellen und welchen von beiden Theilen er für den größern ausgeben solle. Auch war es ihm unentschieden, ob die Geflechte, die er sich zudem in zwei gleiche Theile abgesondert dachte, unter oder über dem ausgebauchten Knaufe neben einander stehen oder ob sie denselben in ihre Mitte nehmen. Er übersetzt nämlich den von Michaelis und De Wette wohl mit Unrecht für lückenhaft erklärten V. 20 im VII Cap. des 1 B. der Könige so: „Und die Knäufe auf den zwei Säulen sowohl oberhalb (als) dicht am Bauch (— so viel als: unter dem Bauch des Capitells —), welcher an der Seite der Geflechte (war, waren so beschaffen, wie V. 18 sagt, mit Kettenwerk und Granatäpfeln besetzt)." Man sieht aus dem Eingeschlossenen, was Alles zu dem Texte hinzugedacht werden muß, wie mühsam und gezwungen diese Deutung ist, wo das einfache □ verdoppelt und gleich: sowohl — als genommen, die große Ellipse aber mit Ueberspringung des nächstvorangegangenen Verses aus V. 18 supplirt werden muß; auch heißt „dicht am Bauch" eben so gut oberhalb des Bauches wie unterhalb desselben, und bildet somit keinen verständlichen Gegensatz zu dem Oberhalb, gibt sich vielmehr nur als die nähere Bezeichnung dieses Oberhalb zu erkennen. Nach dieser Erklärung stünde der Bauch des Capitells

Digitized by Google

zwischen den Geflechten. Noch mehr verspricht sich der Ausleger von ihr, wenn man den Ausdruck „Knäufe“ (כתרת) an dieser Stelle mit dem verwandten: Kränze, Kronen, worunter eben nichts anderes als jene Geflechte oder Flechtenbinden zu verstehen wären, vertauschen würde. Mit einer Modification der Uebertragung jenes Verses („Also waren beschaffen die Knäufe an dem Theil, welcher der oberste war und zugleich an den darauf folgenden Kessel rührte“ — oder: „also waren die Knäufe beschaffen, sowohl an dem obern Flechtenstab, als an demjenigen unmittelbar darauf folgenden, welcher mit seinem andern Rand an den hernachfolgenden Kessel anstieß“) würden die beiden Geflechte über den Bauch gestellt. — Doch gefiel dem Verf. wohl die erstere Auslegung besser, denn er wiederholt sie in dem ersten Hefte seiner Bl. f. d. W. in folgender Ueberarbeitung: „Und (die) Knäufe auf den zwo Säulen (betreffend), so waren sie also beschaffen, mit Flechten oder Kettenwerk und Granatäpfeln geziert, nicht nur dicht über dem Schaft, sondern) auch oben dicht am Bauche, welcher (von untenhinauf betrachtet) jenseits des Flechtwerks war.“ Allein auch dieß genügt ihm nicht, und er schlägt in derselben Abhandlung vor, Knäufe als kleine Knäufe zu nehmen, wodurch allerdings die Stelle von V. 18 unabhängig würde: „(Er machte) Knäufe (Knäufchen) auf die zwo Säulen, auch oben an der Seite des Bauches (am Kessel selbst), — oder: nach dem Modell des Bauchs — welcher jenseits des Flechtwerks war.“

Dazu vermochte den Verf. vorzüglich die Bekanntschaft mit ägyptischen Capitellen in dem großen Werke der französischen Expedition. Hiernach würde der blumenförmige Kessel drei Ellen hoch über dem Flechtwerk stehen und an das Architrav oder die Hallendecke anstoßen, was jedoch ohne ägyptische Vorbilder beizuziehen schon aus 1 Kön. VII, 19 („die Knäufe waren Blumenwerk in der Halle vier Ellen, d. h. deren Durchmesser vier Ellen von der Breite und Länge des Hallendachs wegnahm“) gefolgert werden kann, sofeene hier das Blumenwerk, nicht das Flechtwerk, als an oder unter der Halle befindlich bezeichnet wird. Auch liegt dasselbe Verhältniß vielleicht schon in der ganzen Folge des Berichtes über die Beschaffenheit der Säulen enthalten, indem 1 Kön. VII zuerst der Schaft, dann das Flechtwerk mit den Granatäpfeln und zuletzt der blumenförmige Bauch oder Kessel — mit einem kurzen Nachtrag der Zahl der unten angereihten Granatäpfel — beschrieben wird. Ja, in V. 22 wird noch einmal die Blumenform des Kessels wiederholt, und wenn es heißt: „und ward vollendet das Werk der Säulen“, so ist wohl damit nicht bloß die Beendigung des Werkes in der Zeit, sondern dessen architektonische Vollendung durch den Blumenkessel und dieser als das Vollendende, das Höchste, die Krone des ganzen Säulenbaues bezeichnet.

Noch deutlicher wird die Sache durch folgende Erklärung des V. 20, die mir zwanglofer und dem Fortgange des Berichtes anpassender als andere zu seyn scheint. Ich nehme um des Zusammenhanges willen den vorangehenden V. 19 hinzu: „Die Knäufe, welche auf dem Haupte der Säulen (waren, waren) Blumenwerk in der Halle vier Ellen; und die auf den Säulen stehenden Knäufe waren's — nämlich 4 Ellen im Durchmesser — auch oberhalb an der Bauchung, welche jenseits des Geflechtes lag.“ Hiee beziehe sich der Inhalt durch das מן unmittelbar auf die letzten Worte von V. 19, und besagt, daß trotz der Ausbauchung des Kessels der oberste Rand des Capitells wieder dem untern an Umfang und Durchmesser gleich geworden sey und daß sonach das Blumenwerk im Durchmesser von vier Ellen an das Architrav oder die Bedachung der Halle angestoßen habe.

Bei dieser Auslegung wird die Form des Kessels und seine Stellung über dem Geflechte bestimmt und zugleich die Härte vermieden, die immerhin, und zumal bei der architektonischen Schilderung in dem zweifachen Gebrauch eines und desselben Wortes liegt, wie z. B. wenn man כתרות in V. 19, wie sonst überall, als Knäufe, V. 20 aber plötzlich und ohne nähere Bezeichnung als Knäufchen zu nehmen hätte. Dazu kommt, daß nach der Hypothese Meyer's der Ausdruck כתרת für dasjenige, was er V. 20 als Blumenwerk am Bauch des Capitells hervorstellen läßt, auch in soferne unpassend wäre, als hier nicht sowohl Knäufe, vielmehr Blumen, Lilien oder Rosen, oder nach der Zeichnung, die M. in seiner neuesten Schrift über unsern Gegenstand mittheilt, Rosenblätter bezeichnet werden müßten.

So lange es möglich, eine Stelle durch einfachen Gebrauch der in ihr enthaltenen Ausdrücke und im Zusammenhange mit dem Sinn, welchen anerkanntermaaßen diese Ausdrücke in allen verwandten Stellen haben, zu deuten; kann ich mich nicht entschließen, das צוץ in Cap. VI, V. 10 von einer Bühne über dem Heiligen und Allerheiligsten, und die כתרות in unserer Stelle von Capitellchen oder Blumenkelchen zu verstehen.

X. Prüfen wir jedoch auch dasjenige, was Meyer von der Beschaffenheit des untern und obern Theiles der Salomonischen Säulencapitelle im Einzelnen bemerkt. Er hat sich, was die Geflechte betrifft, zuletzt für zwei Ellen ihrer Höhe und für ihren Ort zwischen dem Schaft und dem Blumenkessel entschieden. Die auf die Gestalt des Flechtwerks bezügliche Hauptstelle 1 Kön. VII, 17 f. überzeugt er folgendermaaßen in der berichtigten Lutherischen Bibel: „Und es waren an den Knäufen oben auf den Säulen Geflechte wie Netze von geketteten Fäden, sieben an jealichem Knauf; und er machte an den Säulen zween Reife umbee für jedes Flechtwerk, zu bedecken jeglichen Knauf, mit Granatäpfeln verziert.“ Flecht-

Digitized by Google

werk und Kettenwerk bezeichnen in hebräischer Ausdrucksweise dasselbe, was um so mehr hier angenommen werden darf, als beide Worte nicht einmal durch Und verbunden sind. Den V. 18 nimmt M. ganz nach dem Masorethischen Texte, wo Reife, Reihen, Ringe (טוּרִים) ohne nähere Bezeichnung stehen und am Schlusse der Knauf, wenn man anders diesen hypertropischen wo nicht unverständlichen Ausdruck durch jenen Sinn rechtfertigen zu dürfen glaubt, als Haupt der Granatäpfel bezeichnet wird, während anstatt dessen viele Codices: Haupt der Säulen lesen, und wenigstens zwei auch von vorne herein die Worte haben: „er machte die Granatäpfel (הָרִמֹּנִים, woraus auch das ähnliche הָעַמּוּדִים, Säulen, so wie überhaupt eine Vertauschung beider Ausdrücke am Anfang und Ende des Verses, durch nachlässige Abschreiber gar leicht entstehen konnte) und (zwar) zwei Reihen (derselben)“ u. s. w. Jene Anhänglichkeit an eine offenbar verderbte Masorethische Schreibart bewegt Hrn. von Meyer nun, bei dem untern Theil des Capitells Dreierlei zu sondern: 1) das Flechtwerk, 2) die Reife oder Stäbe, 3) die Granatäpfel, worauf er jedoch bald wieder (S. 257 der Bibeldeutungen) Flechten und Granatäpfelreihen für identisch erklärt. Er construirt weiter so: „Die Flechten bestehen aus Fäden, die wie Ketten gestrickt oder gestochten sind, und zwar wahrscheinlich an jedem Knauf jedesmal aus sieben solcher gestochtenen Fäden. 100 Granatäpfel sind an jedem Flechtenstab, an den beiden Flechtenstäben einer Säule zusammen 200, folglich an beiden Säulen zusammen 400. Wer, vielleicht etwas gröber als die übrigen, dienen dazu, die Flechten zu tragen, so daß an jedem Flechtenstab die Flechte in vier Gehängen oder Festons nach den vier Winden (רוּחוֹת) herabhängt. Die übrigen 96 Granatäpfelchen (nach Jeerm. LII, 23) sitzen auf dem Gestrick der Flechtenbinde. Die sieben Fäden eines Gehänges liegen etwas breit auseinander, daß sie zusammen den ganzen Stab seiner Breite oder Höhe nach einnehmen; der unterste Kettenfaden ist somit um ein ziemliches tiefer geschweift als der oberste, und so die übrigen nach Verhältniß. Von den 96 kleinen Granatäpfeln jeder Flechtenbinde kommen 24 auf ein Gehänge und werden nun an die sieben Fäden vertheilt, wobei etwa der erste, dritte, fünfte und siebente Faden drei, der zweite, vierte und sechste hingegen vier Aepfel erhalten, und dieß in einer solchen Symmetrie, daß vermittelst gestochtener Fäden, die als Diagonallinien durchgezogen werden, eine sonderliche Figur entsteht, wodurch der Ausdruck Netzwerk und Gestrick gerechtfertigt wird. Denn so wird jedes Gehänge ein wirkliches Netz, die Granatäpfelchen aber bilden die Knoten dieses Netzes; denn sie sitzen jedesmal da, wo die geschweifte Horizontallinie und die Diagonallinien zusammentreffen, und ihrer vier schließen jedesmal ein rhombisch gestelltes Quadrat ein, mit einem Durchschnitt in der Mitte.“

(Die Fortsetzung folgt.)

Maler Dittenberger's Gemälde in der Kirche zu Kürzell (auf der Straße von Freyburg nach Kehl).

(Beschluß.)

Das Hauptaltar-Bild. Christus am Oelberge. 10′ hoch und 6½ breit.

Nicht der leidende und weinende Christus wird uns hier vor das Auge gestellt — es ist der Siegende, der das Größte überwunden, und mit festem Willen, in gänzlicher Ergebenheit, die Worte spricht „Herr, nicht mein sondern dein Wille geschehe.“ Christus kniet auf einer kleinen Anhöhe in der Mitte des Bildes, tiefer hinter ihm liegen die drei schlafenden Jünger; seitwärts über dem Erlöser erscheint der Engel des Kelches mit zwei Begleitern, die Dornenkrone und Kreuz tragen. Die ganze Lichtmasse des Bildes überströmt von dieser Gruppe aus Christus, der beinahe volle Mond beleuchtet die Apostel und das Bild hinter ihm. Das Heerlichste im Bilde ist bei weitem der Kopf Christi, dessen Auge allein das ganze Bild dominirt.— Daß der Künstler die Schönheit der Antike erkannt, zeigt er in diesen Formen am besten.

Die schöne Gruppe der Engel ist wirklich ätherisch zu nennen, die lichten Farben und das Schwebende in der Haltung und Gewändern bilden einen ganz eigenen Contrast mit dem Dunkel, dem Charakter und den Formen des untern Bildes. Die Köpfe der Engel verkünden keinen irdischen Schmerz, dieses Leiden ist anderer Art, und schon wissen sie von der Verklärung — jener mit der Dornenkrone wird uns immer in der Tiefe des Gemüthes bleiben.

Petrus hat durch seinen gesunden Schlaf, und die ausgesprochenste gutmüthige Kindlichkeit, die in dem alten Kopfe hervorst, jeden der ihn ansieht, im Voraus gewonnen. Man glaubt, diesen recht gut zu kennen.

In allen drei Bildern, aber besonders in diesem, verdient das Großartige der Zeichnung, so wie die Gewandtheit mit welcher alle Draperien ausgeführt sind Anerkennung, obgleich wir vor diesen Bildern das Technische so gänzlich vergaßen, daß wir gerne vieles uns spätre aufgefallenes Schöne nicht erwähnen; Flüchtigkeiten aber, die durch eine so geistreiche, gleichsam 'hingeworfene Behandlung der Formen und Farben' entstanden, nicht bekritteln möchten, da wir wissen, daß wir uns im vollsten Maaße jener Goethe'schen Stelle über den Kunstkenner schuldig machten, wo er sagt „ach lieber Gott, erbarm' dich doch des Herrn.“

Niemand wird ohne tiefe und fromme Empfindung vor diesen Bildern stehen — und hat die Kunst eine schönere Belohnung? —

...ru.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 78.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 29. September 1831.

Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel.

(Fortsetzung.)

Gegen diese sinnreiche und gefällige Anordnung erlaube ich mir folgende Zweifel zu erheben.

Einmal: es ist aus dem Texte nicht zu erweisen, daß das untere Capitell zwei Stäbe hatte, die von den zwei Granatäpfelreihen verschieden waren. Nur allein in der Masorethischen Lesart von V. 18 werden einfache Reihen an den Säulen erwähnt, während die dem ganzen Zusammenhang der Stelle mehr entsprechende Variante Reihen von Granatäpfeln auch hier setzt, und so fortwährend bei Aufzählung der einzelnen Theile des Capitells keine andere Reihen oder Reife als solche, die aus Granatäpfeln bestehen oder mit Granatäpfeln behängt sind, angegeben werden. Wenn nun auch der Masorethische Text in V. 18 der richtige ist, was ich trotz dem, daß er die schwierigere Lesart gibt, aus allen Umständen beweisen möchte; so kann auch bei ihm das einfache Wort nichts anderes bedeuten wollen als was es nachher immer in Verbindung mit den Granatäpfeln bedeutet, nämlich: Reihen, Reife, Kränze von solchem Früchte-Ornament.

Ferner: es ist im Texte nirgends davon die Rede, daß entweder an den Granatäpfelreihen oder an besonderen Stäben ein Geflechte in Festons herabhieng. Denn der Ausdruck שׂוּר bezeichnet nirgends einen Stab, sondern eine Reihe, Aneinanderreihung und dadurch Reif; so von den Reihen kostbarer mystischer Steine im Brustschild des Hohenpriesters. Eine weitere Bedeutung ist die der Einfassung, Umgrenzung, nach Ezech. XLVI, 23, wo es Wand oder Mauer bedeutet. Sonach wären die שׂוּרִים in unsern Stellen Reihen, Schnüre, Kränze von Granatäpfeln, mit der Nebenbestimmung der Einfassung oder Garnirung. Nun aber werden nicht Geflechte um diese Reihen geschlungen, sondern diese Reihen werden an oder um das Geflechte gelegt.

So kann denn wohl auch drittens nicht zugegeben werden, daß die Granatäpfel auf dem Gestricke oder Geflechte gefletteter Fäden vertheilt waren. Dieser Einrichtung würde man gewiß den Namen von Granatäpfelreihen nicht ertheilt; noch weniger aber würde man, was doch in jeder Aufzählung des Details der Capitelle z. B. 1 Kön. VII, 17-18. 41. 42; 2 Chron. IV, 12. 13; Jerem. LII, 22, geschieht, Flechten und Früchte, neben ihrer Verbindung, so bestimmt als von einander abgesonderte Bestandtheile des Capitells aufgeführt haben, wenn die Granatäpfel keine für sich bestehende Reihen gebildet hätten, sondern nur dem Flechtengestricke in einer, wenn gleich symmetrischen doch mannichfaltigen Zerstreuung wären aufgesteckt gewesen. Das Bedecken der Knäufe, welches bald den Granatäpfeln bald dem Geflechte zugeschrieben wird, hat Meyer selbst ganz richtig als Verzierung im weitesten Sinne erklärt. Und wenn es heißt, die 400 Granatäpfel seyen für (ל) die zween Flechtwerke gemacht worden, 1 Kön. VII, 41, 2 Chron. IV, 13; oder, man habe je 100 Granatäpfel an (ב) ein Geflecht gethan, 2 Chron. III, 16; so gehen diese unbestimmteren Angaben in der bestimmteren auf; wornach die Granatäpfelreihen ringsum an oder auf dem Geflechte standen (סָבִיב עַל). Eben damit wird aber auch der Nebende griff der Umfassung, Einfassung der Reihen bestätigt, und wir kommen auf eine einfachere Lage der Granatäpfelreihen, nämlich so, daß je zwei Reihen solcher Fruchtornamente das siebenfache Flechtwerk umschlossen und zwar die eine Reihe an den Schaft, die andere an den Kessel oder Bauch des obern Capitells anstieß, gleichsam scheidende Linien zwischen Schaft und Knauf und zwischen den zwei Abtheilungen des letztern, wie man ähnliche Linien oder Reife auf altorientalischen, namentlich ägyptischen Capitellen in Menge vorfindet. —

Durch das Gesagte ist auch der vierte Einwurf, der gegen die Ansicht Meyers gemacht werden muß, mitbegründet. Weil es hier keine Stäbe gibt, um daran Festons von gefletteten Fäden aufzuhängen; weil es ausdrücklich heißt, das Geflecht an jedem Knauf sey siebenfach gewesen (1 Kön. VII, 17) und zwei Granatäpfelreihen da-

Digitized by Google

den zu jedem Flechtwerk gehört (V. 18. 41.); weil aber auch bemerkt wird, jeder Knauf habe 200, (V. 20.) jede Reihe habe 100 Granatäpfel (2 Chron. III, 16 vergl. 2 Kön. VII, 20) — oder wie sich aus Jeremias Worten (LII, 23) schließen läßt, 96 gleichartige und 4 größere oder sonst ausgezeichnete — gehört; so ist die Annahme von zwei Flechtenbinden an jedem Knaufe, wie sie Meyer vor schlägt und in seiner neuesten Zeichnung ausführt, nicht nur dem klaren Ausspruche der Schrift (namentlich in 2 Kön. VII, 41. 42 vergl. 2 Chron. IV, 12. 13.) widersprechend, sondern auch deßhalb unstatthaft, weil dadurch auch die andern Zahlen der Bibel verdorbt würden. Es wären nämlich dann an jedem Knaufe mit dem gedoppelten Flechtwerk vierzehnfache Verkettungen oder, wenn man so übersetzen will, vierzehn kettenförmige Fäden; ferner an jedem Knaufe vier Granatäpfelreihen, zwei um jedes Geflecht herum; an diesen je 100, also zusammen 400 Granatäpfel eines Knaufes, und an beiden Knäufen zusammengerechnet 800 Granatäpfel, in acht Reihen aufgefaßt.

Ich denke mir nun nach obiger dem Texte entnommenen Andeutung je zwei Granatäpfelreihen als Einfassungen des Flechtwerkes, und schließe mich unumwunden der von ältern Auslegern schon getroffenen Auskunft an, wornach an jeder Reihe je 24 Granatäpfel nach einer Himmelsgegend sahen und zwischen den vier so gebildeten Abtheilungen einer Reihe immer ein ausgezeichneter Apfel hieng; denn andere Erklärungen der Stelle Jerem. LII, 23, wie die von Lightfoot aufgenommene, daß bei dem Anstoßen der Säulen an die Mauerwand (?) von 100 Granatäpfeln immer vier versteckt worden oder ihre Ausführung unmöglich gewesen, daher nur die 96, deren der Prophet erwähnt, sichtbar geworden oder übrig geblieben seyen, sind keiner nähern Widerlegung werth. — Der einzelne Granatapfel mußte schon von ziemlichem Umfange seyn, wenn 24 gewöhnliche nebst einem ausgezeichneten auf die Linie von drei Ellen oder 41 Schuh zu sitzen kamen.

Das Geflechte wird in 1 Kön. VII, 17 als Netzwerk dargestellt; denn שבכה heißt in Hiob XVIII, 8 ein Netz und in 2 Kön. I, 2 ein Gitter. Sonach wäre das Hiramische Flechtwerk in Gestalt eines Netzes oder Gitters zu denken, und zwar siebenfach, so daß die geschlungenen oder geketteten Fäden in der Höhe von etwa zwei Ellen siebenmal sich schräge durchkreuzten oder daß die senkrechten Linien oder Ketten von sieben wagrechten Fäden durchschnitten, ein Gitterwerk für das Auge des Beschauers bildeten.

Diese Erklärung ist leichter auch mit demjenigen in Verbindung zu bringen, was im 1 Buch der Könige von goldenen Ketten, die Salomo vor dem Allerheiligsten hergezogen habe, und im Buch der Chronik von einem Kettenwerk, welches er am oder im Sprachort gemacht und das er (auch) auf das Haupt der Säulen gesetzt und hier Granatäpfel daran angebracht habe, (1 Kön. VI, 21, 2 Chron. III, 16) mitgetheilt ist. Verwerfen wir, nämlich die von Hirt begründete Hypothese, als hätten sich goldene Ketten von dem Speachort, zur Fortleitung eines aus der vermeintlichen Oberkammer entladenen electrischen Stoffes, bis an die Säulencapitelle gezogen; suchen wir, anstatt, gleich Jahn u. A., mit bedeutungslosere Ornamentik uns zu begnügen, für ein Kettenwerk, das im Texte der Chronik mit den Verzierungen der Säulenknäufe zusammengestellt wird, eine mit dem Orte, an welchem es angebracht war, verwandte Bestimmung; so greifen wir gewiß nicht mit Unrecht das Kettenwerk der Säulen, welchem jenes vor dem Allerheiligsten ähnlich seyn soll, als ein Netz — oder Gitterwerk auf; eine Folgerung aus den Angaben, die schon Meyer mit Glück dargelegt hat. Ebenso mag, in der Voraussetzung, daß dem Allerheiligsten keine Fenster gegeben waren, die Rücksicht auf das Bedürfniß, den Wolken des Räucherwerks einen Durchzug zu verschaffen, jenes Erklärung eines Gitters zu Hilfe kommen. Nun aber hat sich uns früher ergeben, daß die Thüre des Allerheiligsten kein Fünfeck war und somit über dem Teppichvorhang jenes Triangels nicht bedurfte, in welchen Meyer die Vergitterung anbringt. Auch streitet mit der Anordnung des Gitterwerks über der Thüre theils die nothwendige Sitte der Alten, den Lustzug oben an den Wänden zu bewirken, weshalb auch wohl die Fenster des Heiligen nicht, wie bei Meyer zwischen der 17 und 20sten Elle, sondern zwischen der 20 und 25sten, von unten auf gerechnet, ihre Stelle fanden; theils der Umstand, daß es möglich blieb, durch ein weiter unten eingefügtes Gitterwerk, wenn dasselbe nicht so fest mit Kettenflechten verschlossen war, daß auch kaum der Opferrauch durchziehen konnte, das Innere des Allerheiligsten, wenigstens die Gestalten der Cherubim, die außer dem Hohenpriester am Versöhnungsfeste kein Mensch sehen sollte, zu erkennen. Beidem wurde abgeholfen, wenn das Kettenwerk oben in der zwischen dem Heiligen und Allerheiligsten befindlichen Eederwand hieng, hier, wo es zwar in Uebereinstimmung mit den übrigen Gegenständen des Inneren von Gold oder doch vergoldet seyn mußte, in seiner Gestalt aber mit dem an den Säulen befindlichen ehernen Netzbande große Aehnlichkeit haben konnte. Auf diese Lage des Kettengitters deutet auch der Text durch die Ausdrücke עבר הדביר לפני und עבר im Pi'el hin, indem mit עבר im Pi'el wie mit עבר im Kal der Begriff von über, oben, darüber, darauf, verbunden seyn muß, das Angesicht des Allerheiligsten aber hier so viel bedeutet wie 1 Kön. VII, 42 das Angesicht der Säulen, beides nämlich den oberen Theil, dort des Schaftes, worauf die Knäufe, hier der

Digitized by Google

Sprachortswand, worauf die Kettengitter zu stehen kommen.

Leaz äussert die Vermuthung, daß die Ketten und Netze an den Salomonischen Säulen mit dem Blumen — oder Schellengehänge an dem paphischen Tempel Aehnlichkeit gehabt haben mögen. Es ist zwar etwas Verwandtes in den Schellen an Aarons Rock, die gleichfalls zwischen Granatäpfeln sitzen. Aber wir haben in Betreff der Säulen oder des Kettenwerks am Allerheiligsten auch nicht entfernt eine Andeutung darüber, daß sie freihängende Kettenschnüre und mit Blumen oder Schellen besetzt gewesen, noch kommt von einem Klingen am Tempel oder einer orakelähnlichen Benutzung derselben etwas vor. Sodann wären im Inneren der Cella, zumal hinten, ausser dem Bereiche der Fenster, solche Bewegungen durch die Luft ohnehin nicht zu erwarten. Und zudem sind an jeder Säule des Salomonischen Tempels besondere Geflechte, nicht aber ein gemeinschaftliches Gehänge von der einen zur andern, wie die Nachbildungen des paphischen Tempels der Astarte vorweisen.

Kehren wir nun zu dem Netzwerk und zu den Granatäpfelreihen an den Capitellen zurück, so fragt sich nur noch, wie beides mit einander verbunden war; und hier ist es eine natürliche Auskunft, die entweder senkrecht oder schräge laufenden Kettenfäden, die man sich, in Rücksicht auf das Uebrige, nach der Angabe des Chaldäers als torques, dicke Saile oder Kettenbänder denken muß, von einem Granatapfel zum andern herauf und herab zu führen und, im Falle senkrechter Verbindung der mit einander parallelstehenden Aepfel, durch diese senkrechten Kettenfaile sieben dergleichen wagrechte als parallele Kreise in gleicher Entfernung von einander um den Knauf zu befestigen, im Falle schräger Senkung die von jedem obern Granatapfel ausgehenden Kettenlinien in diejenigen untern Aepfel zu rechter und linker Seite herabzuleiten, durch deren fortgesetzte Verbindung sämmtliche Verbindungslinien entweder siebenmal durchkreuzt wurden oder sieben Vierecke zwischen den beiden Einfassungskreisen bildeten. Dann waren die Granatäpfel zu dem Kettenwerk hinzugethan, während sie zugleich daſſelbe rings umgaben. (סביב על ירכתן) Auch sind hiermit die Ausdrücke Netzwerk, Geflechte, Vergitterung, Kettenwerk gerechtfertigt.

Zugleich muß einleuchten, daß dergleichen Granatäpfelkreise und Netzwerke weit eher von der Plastik jener alten Zeit zu erwarten sind, als die herabhängenden Festons mit aufgesetzten Granatäpfeln. Die phönicische Kunst, schon deßwegen, weil sie in Holz und Metall arbeitete, mag allerdings leichter und lebendiger als die alte ägyptische in ihren Ornamenten gewesen seyn. Aber ich zweifle, ob sie schon bis zu solcher Ausbildung gelangt war, dergleichen der Vorschlag von Meyer voraussetzen läßt. Denn ob man sich auch das Ganze, wie M. selbst anräth, etwas steif zu denken hätte, so wäre es doch fast zu modern compliciert, als daß wir ohne Analogien des Alterthums beistimmen dürften.

XI. Was nun die Gestalt des oberen Theiles der Knäufe betrifft; so sind die Ausleger uneins, ob sie das Blumenwerk oder Blumenartige der Capitelle der Lilie oder der Rose zutheilen sollen. Lilie wird שׁושׁן von Gesenius übersetzt und de Wette gibt unsere Stelle 1 Kön. VII, 19. 22: Lilienarbeit. Luther dagegen hat Rosenwerk, ihm folgen Stieglitz und Meyer. Letzterer beruft sich mit Recht dafür auf die Stellen des Hohenliedes, wo die Lippen der Geliebten mit שׁושׁן verglichen werden, was offenbar nicht auf Lilien gehen kann.

Ich habe schon früher aus Veranlassung der Frage, welcher Theil des Capitells über dem andern, unmittelbar unter dem Dach der Halle, gestanden, die Ansicht von Meyer über die Form des Rosenwerks angeführt. Er läßt an dem Knauf kleinere Knäufe oder vielmehr Rosenblätter hervorgehen und diese in Schichten über einander stehen, was, wenn der Ausdruck Knäufe in diesem Sinne gebraucht und gerade in V. 19 und 20 in diesem ungewöhnlichen Sinne neben dem gewöhnlichen gebraucht werden darf, sich allerdings wohl annehmen und durch mehrere ägyptische Capitelle bei Quatremere de Quinco, Denon, Gau und in dem großen Werke der französischen Expedition bestätigen läßt. In dem Aufsatz im ersten Hefte der Bl. f. h. Wahrheit hatte M. die drei Ellen des Rosenwerks sich nach oben hin erweitern und, wie es vom ehernen Meere heißt, die Gestalt eines Bechers darstellen lassen, wobei die Blätter der Rose nur in halberhabener Arbeit zu denken waren.

Allerdings finden sich hiefür auf alten ägyptischen Säulen Analogien, wo namentlich Lilienstengel an dem Capitell heraufranken. Aber dagegen streitet, daß nur vom ehernen Meere — nicht von den Knäufen gesagt ist, es habe einen Becherrand gehabt, und daß nach einfacher Erklärung des V. 20 das Rosenwerk oben und unten gleichen Durchmesser hat; auch deuten die Worte גלה und בטן auf eine Form hin, wie sie Stieglitz als erstand beschreibt und schon Luther mit „keulichen Knäufen“ anzeigt. Letzteres Wort heißt: Bauch, ersteres: Deltrag. Beides weist auf ein gebauchtes, nicht wie M. annimmt, auf ein geschweiftes Capitell hin. Die Krüge der Alten waren meistens bauchigt und wie sie mit einem schmalen Boden aufsengen, so liefen sie in einen engen Hals aus. Wohl mag daher diese Form oder die Gestalt des Eies oder einer Blumenkapsel zu den gebauchten Capitellen der Aegypter Veranlassung gegeben haben. Denn diese sind nicht sowohl abgestumpfte Kugeln, als

Digitized by Google

Eier, weil ihre größere Peripherie gewöhnlich nicht in die Mitte, sondern über oder unter dieselbe fällt.

Meyer hat in seiner jüngsten Abhandlung die Becherform zwar zurückgenommen, und Knäufchen oder freistehende Rosenblätter an das nach seiner Zeichnung gerade und überall vier Ellen im Durchmesser behaltende Capitell angelegt. Aber damit eben hat er die Angabe der Bauchform des Kessels gegen sich. Denn die vorspringenden Blätter berechtigen nicht zu dieser Benennung. Man mag nun die Rosenblätter in hoch — oder halberhabener Arbeit anbringen; so muß der Kessel selbst eine Bauchform haben, und nach V. 20: „dicht über dem Bauche sey der Durchmesser wieder vier Ellen gewesen", möchte ich die Ausbauchung mehr nach oben als nach unten gerückt wissen, bei welcher Anordnung die Rosen- oder Lilienblätter — oder ganze Rosen oder Lilienstengel- nach Art der oben erwähnten ägyptischen, wenigstens bis an die weiteste Ausbauchung sich dem Auge von unten herauf sichtbar und wohlgefällig erstreckten, wahrscheinlich aber auch noch über dieser Linie in kleineren Blättern oder Blumen das Ganze schlossen, so daß es die Gestalt einer aufgeblühten Blume oder eines Blumenstraußes barbot.

XII. Von der Halle des Tempels gehen wir zu den Seitenstöcken. Diese waren rings um das Tempelhaus, um Heiliges und Allerheiligstes, mit einziger Ausnahme der Halle gebaut; es fragt sich aber, ob nicht, wenn die Hallensäulen von zwei aus den verlängerten Tempelwänden bestehenden Mauern eingeschlossen waren, in diesem Falle die Seitenstockwerke der Länge dieser Mauern folgten und somit selbst die Halle an ihren Nebenseiten einschlossen. Ihre Verbindung mit den Tempelmauern war von der Art, daß kein Eingreifen des Gebälkes der Umbaue in die Tempelwand stattfinden durfte, daß im Gegentheile nach 1 Kön. VI, 6 durch Verminderungen, Absätze — worunter man nun entweder abgestufte Mauern oder Pfeiler verstehen mag — das Gebälke und die Dachung derselben getragen wurde. Hier nimmt an, daß die Tempelmauer selbst Abstufungen gehabt habe, auf welchen die Balkenlagen des Umbaues ruhten; aber dagegen ist wohl, wie Meyer gründlich nachweist, die Angabe des Textes. Stieglitz hat den richtigeren Sinn aus der Lutherischen Uebersetzung herausgefunden; er läßt die Balken der Stockwerke auf Thramen, die am Hause umher befestigt waren, aufliegen. Damit stimmt denn auch Meyer überein, indem er von abgestuften Substructionen oder Tragwänden spricht. Wenn aber, wie schon früher bemerkt wurde, Stieglitz aus dem Dasyn dieser Thramen und daraus, daß nun das Umgangsgebälke nicht in die Tempelwand eingriff, einen Beweis mit für die Aufführung dieser Wand aus bloßem Holze führen will: so hält dieß keinen Stich, weil der Begriff besonderer Heiligkeit der Cella das Einschieben des Gebälkes einer minder heiligen Umgebung verbieten mußte, gleichviel ob die Wand aus Stein oder aus Holz bestand.

Die Zahl der Stockwerke wird im Texte auf drei und von den Maaßen nach dem Zugeständnisse aller Ausleger wenigstens die Breite angegeben, nämlich die des untersten zu fünf, die des mittleren zu sechs und die des obersten zu sieben Ellen. Dieß zu erklären, nahm man natürlich zu den Verschiedenheiten der Mauerdicke Zuflucht, und während Hirt der Ansicht war, daß mit jedem Stockwerke die Tempelwand um eine halbe Elle und um eben so viel die einschließende Mauerwand des Umbaues abgenommen habe, stellt es Meyer frei, die Elle, um welche mit jedem Stockwerke die Breite der Umgänge zunimmt, den an die Tempelmauer angelehnten Substructionen und der umgebenden äußeren Mauer zugleich oder jenen allein abzuziehen. Beachtungswerth ist übrigens auch die Bemerkung von Stieglitz, daß vielleicht die Wände der Cella auswendig pyramidalisch, nach schiefliegender Fläche angelegt, in die Höhe stiegen, indeß sie innerhalb der Cella durch die Vertäfelungen von Cedernholz senkrecht waren; bei der pyramidalischen Gestalt der Cellenwände und dem lothrechten Stande der Umfassungsmauern des Umbaues sey nun das untere Stockwerk desselben schmäler geworden als das zweite und dieses habe eine geringere Breite bekommen als das dritte. Dann hätte es freilich nur leichter Balkenstützen bedurft, um die Tempelmauer zum Tragen des Gebälkes der Seitenstöcke in Stand zu setzen. Aber paßt wohl ein so bedeutendes Zurückweichen der Mauern von unten nach oben, zu einem, wie Stieglitz sonst aus erheblichen Gründen vorzieht, bloß aus Holz construirten Mittelbau, der wenigstens 40 — 45 Ellen über den Seitenbau hervorragte?

Ueber die Höhe der Umbaue sollte freilich bei einer unbefangenen Ansicht der Stelle 1 Kön. VI, 10 kein Zweifel obwalten, da hier הַח�ֹמִשִׁית (mit dem Artikel) auf יְצִיעַ in V. 5 zurückweist und als Collectiv der drei Stockwerke des Umbaues hier, wie dort, genommen seyn will, auch עַל hier nichts Anderes bedeuten wird, als was es dort bedeuten muß, ferner כָּל רְחָבִית dasselbe besagt, was dort „die Mauern des Hauses, des Tempels und des Hinterstен", heißt, und die ganze Wiederholung dieser Angaben überhaupt nur dazu stattfindet, um die Höhenangabe von fünf Ellen nachzubringen, ein Maaß, welches aus richtigem exegetischen Gefühl auch Meyer ohne Bedenken den einzelnen Stockwerken zutheilen möchte, wenn ihn nicht seine Hypothese von der Attike so einnähme, daß nun יְצִיעַ und עַל hier eine andere Bedeutung als in dem obenerührten V. 5 bekommen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 79.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 4. Oktober 1831.

Herrn Hofrath Thiersch,
in Bezug auf: Kunstblatt, 1831 Nr. 45. 46.

— Sehr wohl erinnere ich mich des Gespräches, welches Sie (S. 179) berühren; ich suchte, im Gegensatze zu jener Ansicht, welche in der künstlerischen Nachbildung natürlicher Erscheinungen nur etwa eine Reflection nach mathematischen Grundgesetzen siehet, wie von irgend einer zurückspiegelnden Fläche, zu entwickeln, wie selbst das Bildniß ein Geisteswerk seyn, auch das Modell mit Geist benutzt werden könne und müsse. Indeß scheint es mir, als geben Sie jener ganz speciellen Entwickelung, deren Andenken Sie eben so treu bewahren, als gütig und schmeichelhaft aussprechen, zu viel Allgemeinheit. Gewiß denke ich mir die Beziehungen des Künstlers zur gestaltenden und gestalteten Natur, im Ganzen aufgefaßt, noch ungleich allgemeiner und vielfältiger, als auszusprechen damals die Gelegenheit sich ergab.

Ueberhaupt habe ich in Kunstschriften keinerzeit das Modell, oder den Gegenstand irgend einer specielleren Nachbildung, mit dem Worte Natur bezeichnet; die Natur steht darin überall in jenem allgemeinen Sinne, welchen die Wissenschaft, ja selbst das gemeine Leben (nur die jämmerliche moderne Zunftsprache der bildenden Künste nicht) annimmt. Jenes Naturstudium also, welches ich den großen Kunstepochen alter und neuerer Zeit beigelegt, den kommenden empfohlen habe, ist nicht zu verstehen als ein zufälliges und abgerissenes, als ein vereinzeltes Bildnissemachen, Modellbenutzen, sondern als ein zugleich weitumfassendes und tiefbegründetes. Ein solches früh begonnenes und nie ruhendes Auffassen des Einzelnen mit steter Beziehung auf das Durchwaltende und Allgemeine, setzet den Künstler in die Verfassung, für jegliches seinem Geiste sich Darbietende im Gebiete der Form schnell die rechte Bezeichnung aufzufinden; macht ihn daher vom Modell unabhängiger, wonach meine Gegner ja eben zu verlangen scheinen. — Ein Künstler, welcher unausgesetzt, bald den anregenden Eindrücken der abgerissenen und vereinzelten Erscheinungen sich hingegeben, bald mit Ernst nach den durchwaltenden Gesetzen der Gestaltung geforscht, daher mit der Natur gleichsam sich vereinigt hat, mit ihr eins geworden ist, verhält sich zu denjenigen Künstlern, welche aus Unkunde und Dürftigkeit der Erinnerungen das Modell bis in das Kleinste berathen müssen, ganz wie ein sicherer und meisterlicher Schriftsteller zu solchen, welche beständig nachschlagen und auf Worte oder Gedanken zu Vorg geben. Die Anwendung meiner Lehre führt also zu jener wahren Freiheit, zu jener Unabhängigkeit vom Einzelnen, nur zufällig der Beobachtung sich Darbietenden, welche Sie selbst und Jeder, dem das vielbesprochene Ideal mehr ist, als ein leerer Schall, zu suchen und zu begehren scheinen. Wie dankbar bin ich Ihnen, für Berücksichtigung und Anerkennung meines sehr ernstlichen guten Willens, für Vertheidigung gegen die vollständigsten Mißdeutungen des Geh. Raths Creuzer, dessen „hartnäckigen Empiriker“ ich durchaus von mir ablehnen muß.

Sollte G. R. Creuzer jemals meine Ansichten einer genaueren Beachtung würdigen wollen, so möchte es ihm klar werden, daß ich durchaus nicht empirischer zu nennen bin, als er selbst, indem er die Sprachgelehrsamkeit und literärische Kunde, welche ihn ziert, in Ehren hält. Denn, was diese dem Gelehrten, ganz dasselbe ist dem Künstler das Studium der sichtbaren Züge der höchsten Weisheit. Ob das Erworbene Gedeihen bringe, Früchte trage, beruht freilich (wo hätte ich dem widersprochen?) auf dem geistigen, auf dem sittlichen Princip des Erwerbenden; auf dessen Idee, wenn an dem fast schon verbrauchten Worte so vieles gelegen ist, als man anzunehmen scheint. Allein, bis erwiesen seyn wird, daß alles menschliche Wesen und Treiben bei Isolirung des Subjects reiner und edler sich gehaben, zu höheren Leistungen sich entwickeln werde; daß es überhaupt möglich sey, in dunklen lichtleeren Räumen die Maler und Bildner, die Dichter und Musiker aber in lautlosen aufzuziehen, wird man auch einräumen müssen, daß es besser sey, den nun doch einmal unausweislichen Empirismus

Digitized by Google

dieser Personen geistreich und gründlich zu betreiben und hindurchzuführen, als schlaff und lässig, was in keinem Verhältniß Nutzen bringt.

Daß jener einseitig aufgefaßte, der nothwendigen Verkettung aller Dinge widerstrebende Idealismus, nachdem man denselben überall, aus der Wissenschaft, aus der Dichtung, aus allen bekannteren Gegenden theils ganz verdrängt, theils doch so bedingt und beschnitten hat, daß er sich selbst nicht mehr ähnlich sieht, nur noch in Bezug auf die Kunst, diesem dunklen, undurchdringlichen Wesen! festhalten will — erinnert es nicht an jene Erzählungen des Alterthumes von ungefügen und ganz unmöglichen Gestaltungen, welche nach Maaßgabe der Fortschritte der geographischen Kunde immer weiter hinausgerückt wurden, bis man zuletzt sich entschloß, sie rundweg für fabelhaft zu erklären?

Rumohr.

Revision

der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel.

(Fortsetzung.)

Allein auch davon, daß Meyer diese fünf Ellen seiner Attike zutheilt, macht er den, freilich durch nichts weiter, als durch die Unmöglichkeit, in die er sonst versetzt wäre, an den Seitenwänden der um des Allerheiligsten willen nur zu 20 Ellen Höhe berechneten Cella seine Querfenster anzubringen, begründeten Schluß, daß auch die Umgänge je fünf Ellen hoch gewesen seyen und mit ihrem Gebälke über dem gemeinsamen Tempeldache, der auch unter ihnen vorsprang, 17 Ellen gemessen haben. Stieglitz nimmt nach Ezech. XLI, 8, ohne sichern Grund, bei sämmtlichen Stockwerken eine Höhe von sechs Ellen an, wodurch dieselben sammt dem Dach und Gebälke sich auf etwa 20 Ellen, also die gleiche Höhe mit dem Allerheiligsten, über dem er keine Gemächer zuläßt, beliefen. Hirt aber theilt jedem Stockwerk zehn Ellen Höhe zu und bringt dadurch den ganzen Umbau unter ein gemeinschaftliches Dach mit dem 30 Ellen hohen Heiligen und dem von einem 10 Ellen hohen Obersaal bedeckten Allerheiligsten. Beide erklären 1 Kön. VI, 8, nach der Vulgata und Luther für das Dach; wovon weiter unten.

Die drei Stockwerke des Umgebungsgebäudes, die auch in dem Pallaste Salomons (1 Kön. VII, 4 f. vergl. 2) sich wiederholen, sind phönicischer Art, durch den Holzbau erleichtert. Daß es drei über einander laufende, offene Gallerien gewesen seyen, ist die durch nichts begründete Meinung von Michaelis. Um ihnen eine vernünftige Bestimmung, die zur Aufbewahrung der Schätze, Gefäße, Gewänder u. s. w. des Tempels, zu geben, hat man eine umfassende Mauer angenommen und nach Ezechiel und Josephus die Stockwerke in Zimmer, die in einander gehen, (οἶκοι in Arcp. VII, 3) abgetheilt, auch jedem Zimmer ein Fenster nach Art der im Texte dem Tempel zugeschriebenen angewiesen. Allein es sind ohne Zweifel schon in 1 Kön. VI, 5 unter צלעות die Seitengemächer zu verstehen. Auch mag עליות in 2 Chron. III, als „Oberkammern, welche vergoldet wurden", dafür sprechen, wenn anders diese Angabe überhaupt aus reiner historischen Quelle fließt. Dachte sich der allerdings vielfach von der Sage geleitete Chronikschreiber keine Attike; so hat er mit dem Ausdrucke entweder nur die oberen Stockwerke des Umbaues gemeint oder den nur für obere Zimmer (ὑπερῶα) gewöhnlichen Ausdruck hier im ungewöhnlichen Sinn für alle drei Zimmerreihen gebraucht. Daß der oberste Stock allein vergoldet war, oder daß es die zwei obern Stöcke waren, während der untere nur nacktes Holz an seinen inneren Wandungen zeigte, mag, wie ich schon früher geäußert habe, von der Bestimmung zur Aufbewahrung von mehr oder minder wichtigen Gegenständen des Cultus hergekommen seyn.

Der Text redet von einer Thüre des Umbaues an der südlichen Seite des Hauses. Stieglitz läßt sie nach innen, Meyer, wohl mit Recht, von außen angebracht seyn. Hirt nimmt nach Ezechiel zwei Thüren, eine an der südlichen, die andere an der nördlichen Seite an und läßt beide aus dem Heiligen kommen. Eine Wendeltreppe, nach Hirt deren zwei, führt von dem untersten zu den oberen Stockwerken. Hierüber lautet der Text so: „Die Thür zum mittelsten Seitengemach (צלע, nicht Stockwerk, was יצוע heißt), war an der rechten Seite des Hauses, und auf Wendeltreppen stieg man auf das mittlere (Gemach oder Stockwerk — ersteres ist wahrscheinlicher, weil צלע vorhergeht) und vom mittlern zu dem Obersten." Meyer nimmt צלע als Stockwerk und erklärt nun so: „Im Süden (scheint auf der untersten Bühne, zu der man (über den 5 Ellen hohen Sockel) aufstieg wie zur Halle, ein offener Platz gewesen zu seyn, in welchem man hinten die Thür antraf, wodurch man auf einer Wendeltreppe, vermuthlich in der Mauerdicke, zum Mittelgang und so weiter gelangte."

Diese Erklärung aber macht nicht nur die ganze Anlage mit dem Vestibule im untern Stockwerk gezwungen, sondern beruht wieder auf einer Verdoppelung des mit einem einzelnen Wort verbundenen Begriffe. Meyer muß nämlich 1 Kön. VI, 8 צלע als Stockwerk nehmen,

Digitized by Google

um seine Hypothese hinauszuführen, während sonst immer nur יָצוּעַ Stockwerk heißt, צֵלָע aber bloß bald (Ezech. XLI, 6) als einzelnes Seitengemach, bald collectiv für sämmtliche Gemächer der Umgangsstockwerke (Ezech. XLI, 5. 9. 11.) gebraucht wird. Man könnte es freilich noch bequemer finden, im V. 8 הַצֵּלָע הַתִּיכֹנָה als mittelstes Gemach des untersten Stockwerkes, das folgende הַתִּיכֹנָה für das mittelste Stockwerk, שְׁלִשִׁים für den dritten Stock zu nehmen; wo dann zu dem zweiten הַתִּיכֹנָה entweder יָצוּעַ, Stockwerk, oder, was dem Zusammenhang des Satzes mehr entspricht, צֵלָע, aber nicht als Kammer, auch nicht als Inbegriff der Kammern des Umbaues, sondern als Inbegriff der Kammern eines Stockwerks, somit collective als Stockwerk supplirt,— sodann שְׁלִשִׁים wie das τριῶροφα der Alexandriner, als oberster, höchster Theil des umgebenden Hauses verstanden werden müßte. Allein, wenn man es nicht wagen will, gleich dem τὸ μέσον der alexandr. Uebersetzung das zweite הַתִּיכֹנָה als Hauptwort: die Mitte, nämlich Mitte der Stockwerke, somit als mittlern Stock zu nehmen: so bleibt, um theils der immer gefährlichen Begriffsverwechslung bei einem Worte theils der künstlichen architektonischen Auskunft Meyers auszuweichen, nichts anderes übrig, als sich zu folgender Uebersetzung des Textes zu entschließen, deren Härte ich zwar anerkenne, aber gleichwohl aus berührten Ursachen der Meyers'schen Erklärung vorziehe, so lange nicht eine der philologischen und architektonischen Wahrscheinlichkeit angemessenere gefunden ist: „Es befand sich eine Thüre an der mittelsten Kammer (des untersten Stockwerkes) auf der rechten (südlichen) Seite des Hauses, und in einer Wendeltreppe stieg man (von hier) in die (von der genannten Kammer des untern Stockwerkes aus nach oben gerechnet) mittelste Kammer (nämlich die mittelste auf der Südseite des Hauses in dem mittlern Stocke) und von dieser zu dem obersten, dritten Stockwerk." Man tritt man vorn an der Wand der mittelsten Kammer des Unterstockes zur Thüre herein; die Kammer geht nicht durch ein Vestibule verloren, wiewohl sie durch die Treppe an Raum verliert.

In Verbindung mit seiner Ausleaung der Stelle und in Rücksicht auf den Ort, welchen demnach die Thüre bekäme, die nur ein Eingang zum mittleren Umgang, nicht unmittelbar zum untersten wäre, vermuthet Meyer (s. S. 30. der neuesten Schrift), daß noch ferner eine verborgene Thüre im Heiligen, vielleicht ebenfalls an der Südseite durch die Mauer zu einer und hiemit zu allen Kammern des Unterstockes, der, auf gleicher Höhe mit dem Heiligen und Allerheiligsten befindlich, vermuthlich auch zur Aufbewahrung der heiligsten Gegenstände diente, geführt habe. Doch könne vom Mittelstock auch sonst irgendwo eine Treppe zum Unterstock herabgeführt haben. Diese Muthmaaßungen werden beseitigt, wenn eine einfache Pforte in der Mitte der umschließenden Mauerwand des untersten Stockwerks auf der Südseite gedacht wird, von wo denn zu den obersten Stöcken die Wendeltreppe, zu den Seitenkammern des Unterstockes rechts und links Thüröffnungen führen. Ohnehin müßte nach Mis. Angabe mehr als Eine Treppe vom Mittelstock oder mehr als Eine Thüre vom Heiligen nach dem untersten Stock des Umgangs führen, wenn keine Eingänge aus dem Raum vor der Treppe zu den Kammern des Unterstockes stattfanden, weil die Treppenhalle oder das Vestibul Meyers die untersten Seitengemächer von einander abschließt.

Ob die Wendeltreppen im Gemäuer angebracht waren, wie bei späteren griechischen Tempeln, möchte ich dahingestellt seyn lassen. Waren die Tempelwände bloß von Holz und somit wahrscheinlich auch die Thramen der Seitenbäue, so fällt jene Vermuthung obnedieß hinweg. (S. oben III. S. 296.) Uebrigens hat auch Meyer auf seinem Umrisse in der neuesten Schrift die Treppe aus der Wand in die Kammer herausgerückt.

XIII. Die Dachung sämmtlicher Theile des Hauses und seiner Umbäue wird von Hirt und Stieglitz abendländisch construirt, als Giebel mit hölzernem Sparrenwerk. Beide berufen sich auf die Stelle, 1 Kön. VI, 10, woraus sie theils nach der alexandr. Uebersetzung und der Vulgata (יָצוּעַ: ἐνέσαμοι, tabulatum) theils nach Luther (— Gang) auf ein Giebeldach von 5 Ellen Höhe schließen. Stieglitz erinnert namentlich auch daran, daß, schon der Beschaffenheit des Landes nach, kein plattes Dach habe stattfinden können, denn diese verlange zur Ableitung des Regenwassers ein abhängiges Dach. Allein mit Recht erwiedert Meyer dagegen, daß ein Giebeldach ganz unmorgenländisch gewesen wäre. Es bedarf auch nur auf andere Bibelstellen, wie 5 B. Mosis XXII, 8, Matth. XXIV, 17, Marc. II, 1, hingewiesen zu werden, um den Gebrauch platter Dächer im heiligen Lande zu den verschiedensten Zeiten anzuerkennen. Wasser lief bei einer dienlichen Vorrichtung leicht ab, und Schnee, der allein liegen geblieben wäre, war nicht zu fürchten. Auch bestätigen die Münzen mit dem Bilde des paphischen Tempels diese Ansicht. Es gehört mit zu dem Auszeichnenden dieser Darstellungen, daß sie, ausgenommen eine einzige aus der Zeit des Augustus, welche ein Giebeldach andeutet, nur flache Dächer sowohl der Cella als des Umbaues zeigen. Jenes Giebeldach mag immerhin sich auf eine Dachung beziehen, die bei den mancherlei Abänderungen, welche man trotz dem Eifer für Erhaltung des Eigenthümlichen in der Gestalt des Tempels vornahm, sich späterhin einbrängte. Aber die älteste und gewöhnlichste Form der phönicischen Tempel und ihrer

Digitized by Google

Nachbildungen in Sardes und Pergamus hatte ein plattes Dach.

Bei Hirt erhält überhaupt das ganze Gebäude das Ansehen eines griechischen Bauwerkes, indem er Heiliges, Allerheiligstes sammt dem 10 Ellen hohen Obersaal, und die Umgänge unter dasselbe Giebeldach beschließt und nur dem gleichfalls geglebelten Hallendach eine geringere Höhe gibt. Ob seinem Vorschlage gemäß anzunehmen sey, daß die Materie der äussern Eindeckung von Goldblech gewesen, auf der Firste aber spitze goldene Stangen befestigt waren, — beides wie bei dem späteren Herodianischen Tempel, dieß steht dahin mit der Vermuthung Hirts über die Bestimmung jener Stangen zu Gewitterableitern und Vogelscheuchen.

Meyer läßt das Heilige und Allerheiligste, jedes 20 Ellen im Lichten hoch, um 3 Ellen über die Seitenbäue, und sofort eine Attike, deren dünnere Wand von der dicken Mauerwand des untern Hauses zurücktritt, ohne dem inneren Raum der Attike von dem vollen Breiten- und Längenmaaße des unteren Hauses etwas zu entziehen, um 5 weitere Ellen im Lichten, also um etwa 6 E. in der äussern Ansicht, über den Tempel hervorragen, so daß drei Dächer entstehen, das oberste der Attike, das mittlere der Halle, des Heiligen und Allerheiligsten, das unterste der Umgänge. Stieglitz, der die 120 Ellen in der Chronik für die Halle in Anspruch nimmt, lehnt das Dach der Cella an den Hallenbau und schließt es hinten mit einem Giebel; über die Dachung des niedrigerstehenden Sanctuariums spricht er sich zwar nicht aus, es läßt sich aber vermuthen, daß er dasselbe mit den gleichhohen Umbäuen unter dieselbe Dachconstruction verbunden und nach vorne zu, wo die Cella zwischen den Umbäuen liegt, das Dach in gleicher Schrägheit an die Cellenwand angelehnt denke. Aehnlich sind die Höhenverhältnisse in Jahn's Archäologie, wo die Cella, mit dem Sanctuarium durch einen Obersaal unter gleiches Dach gebracht, an die 120 E. hohe Halle anst'ßt und von den 17 E. hohen Gallerien oder Umgänge umgeben wird.

Der Unterschied zwischen den Dächern der Cella und der Umbäue ist auch wirklich nach dem Texte so groß anzunehmen, wie 30:17 oder 31:18. Dazu kommt die besondere Dachung, welche das Sanctuarium, das 10 E. niedriger als die Cella und 3 E. höher als der Umbau ist, für sich fordert, und der Halle können wir, da kein Sockel bemerkt ist, der das Allerheiligste unter gleiche Dachhöhe mit ihr rückte, eine besondere Bedeckung von 23 E. über dem Boden nicht versagen. Diese Mannichfaltigkeit der Dachung an Einem nicht eben so großen Bau darf uns aber nicht zurückschrecken. Eben darin liegt mit ein unterscheidendes Merkmal der orientalischen von der occidentalischen Tempelarchitektur. Man vergleiche die Sage vom Beinstempel, die gewissen Baureste Aegyptens und Nubiens; vor allem die Abbildungen des Tempels der himmlischen Göttin in Cypern und Kleinasien, wo bisweilen die Höhe der Cella sich zu der der Nebenbauten ganz auffallend wie 1:½ verhält. Auch in den Verhältnissen des Thalamos zu der Cella an dem im Uebrigen dem jonischen Style angequmenten Tempel des Bel und der Atergatis in Hierapolis, erkennt man Entlehnungen von der älteren syrisch-phönicischen Bauart, wiewohl ich in Lucians Worten (de Dea Syria c. 32) nicht gerade mit Müller ein Hervorragen der Höhe des Thalamos über das Gebäude der Cella, sondern vielmehr nur eine Erhöhung des Bodens von jenem über den der Cella finden kann.

Meyer sucht übrigens einen Beweis der durch das Ganze gehenden Symmetrie und Verbindung darin, daß nach seiner Construction der baulichen Verhältnisse des Salomonischen Tempels die Halle nur das fortgesetzte Cellendach habe und das Dach der Umgänge, soferne man dessen höchste Linie in Gedanken fortführt, den 5 Ellen hohen Knauf der Säulen eben da, wo sich der obere Theil, das Rosenwerk, von dem unteren, dem Flechtwerke, trennt, durchschneide. Dasselbe fände jedoch auch bei der Höhe, die wir ohne Sockel herausgefunden haben, Statt, wenn man sich das von einer steinernen Wand getragene Dach der Umbäue so denkt, daß die Höhe desselben auf 18 Ellen kommen und so die höchste Linie mit dem unteren Granatäpfelring der Säulen zusammenlaufen würde. Auch dürfte, wenn etwa eine Ausschweifung oder Hohlkehlung der Mauern am Sims, wie sie bei ägyptischen Tempeln gewöhnlich stattfand und sich auch auf einzelnen Münzen des cyprischen Astartentempels erkennen läßt, angenommen wäre, — es dürfte vielleicht eine unter der Hohlkehlung angebrachte Welle, Stab oder dergleichen, in Gedanken fortgeleitet, die beiden Theile des Säulencapitells durchschnitten haben. Daß eine solche Art des Gesimses, wie sie auch Hr. Prof. Hetsch zu Copenhagen in seiner Restauration dem paphischen Tempel gibt, bei dem Salomonischen nicht gefehlt habe, hängt wohl mit dem zusammen, was in Psalm LXXXIV, 4 steht, daß der Vogel, namentlich die Schwalbe bei Gottes Altären eine Stätte gefunden und ihr Nest erbaut habe. Weit entfernt also, die Vögel zu verscheuchen, wie Hirt nach der Analogie der herodianischen vergoldeten Stangen vermuthet, gab der Tempel Salomons den harmlosen Thieren einen Aufenthalt und Schutz. Und wo fanden sie denselben eher als an den vorspringenden Gesimsen?

(Der Beschluß folgt.)

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 82.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 18. Oktober 1831.

Ueber die Richtung der Malerei unserer Zeit.

Vorgetragen in der General-Versammlung des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen 1831

von Karl Schnaase.

Seit den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, seitdem Winkelmanns Ansichten Einfluß erlangt haben ist unstreitig in den bildenden Künsten ein neues und besseres Leben erwacht. Während die lange vorhergegangene Periode in ihnen nichts zu erkennen schien, als Geschicklichkeit der Natur-Nachahmung oder äussere Regelmäßigkeit und sinnlichen Reiz, ist seitdem überall das Gefühl für ihre ernste und hohe Bedeutung erwacht. Dieß hat theils zu einer tiefern Anerkennung der ältern Werke, theils aber auch zu dem eifrigen und lebendigen Streben geführt, ähnlich, wie jene frühern Meister zu schaffen.

Dieser bessere Geist, dieser tiefere Ernst ist das Gemeinsame der Kunstbestrebungen seit jener Zeit. Allein höchst verschieden sind die Wege, die man eingeschlagen hat. Die erste Schule, als deren Repräsentant Mengs gelten kann, strebte nach der Schönheit an sich, nach der Idee der Kunst selbst und schloß sich hauptsächlich an die Antike an. Sie wurde mehr Reinigung des Gebiets als selbstschaffend. Eine zweite Richtung gieng darauf aus, der Kunst Inhalt und Bedeutung zu geben, sie mit dem Gefühl zu durchdringen, und wandte sich vorzugsweise an die Religion. Auch sie schien indessen, aus Ursachen, welche unten näher berührt werden, nicht oder doch nicht unmittelbar zum Ziele zu führen, weil, wie vorher die Form, so jetzt die Bedeutung zu sehr vorherrschte. So entstand denn aus ihr die dritte Richtung, die unser gegenwärtigen Zeit, welche, ohne den Anspruch auf die höhere Bedeutung aufzugeben, von der Ansicht ausgieng, daß sowohl das Ideal als das Bedeutsame der Kunst verderblich sey, daß sie vor Allem unbefangen von allen einseitigen Ansprüchen seyn müsse. Diese freie Kunstübung hat alle Verdienste der frühern Richtungen sich anzueignen gestrebt: Studium der Antike und der Natur, Streben nach Schönheit und nach der Bedeutung des Inhalts, Heiterkeit und Ernst, alles ist gefordert und gestattet.

Das ganze weite Reich der Natur und des Geistes ist der Kunst wieder geöffnet, und was sie bringt wird mit dankbarer Theilnahme empfangen. So scheint denn seit einigen Jahren ein neues, jugendlich fruchtbares Zeitalter der Kunst unter unsern Augen aufzublühen. Manche bedeutenden Werke sind schon entstanden, und geistige Tiefe zeigt sich mit technischer Meisterschaft gepaart. Allein dennoch scheint mitten im Vollgenusse ihrer Kraft eine geheime Sorge das frische Leben der Kunst zu bedrohen. Gewiß kann sie als bloß heiteres geistreiches Spiel, als ein schöner Luxus des Lebens sich nicht genügen, ja selbst die erlangten technischen Vortheile nicht einmal erhalten, und ihre Bestimmung nur dann erfüllen, wenn sie nicht bloß erheitert, sondern auch erhebt, wenn sie den ganzen Menschen in seinem tiefsten Wesen durchblickt und verklärt, seine heiligsten Gefühle anregt. Sie steht daher mit der Religion in einem nothwendigen innern Zusammenhange, und in den Zeiten höchster Blüthe sind ihre schönsten Werke den Gestalten des Glaubens gewidmet. Unsre heutigen Künstler aber stellen sich diese Aufgabe nur selten, und, wenn es, selbst in Werken von großem Kunstwerthe, geschieht, wer möchte behaupten, daß darin die religiöse Weihe jener Meister der Vorzeit gefunden werde? Fast scheint es daher, und dieß ist wohl die geheime Besorgniß manches Künstlers und Kunstfreundes, daß es der Kunst überhaupt versagt sey, wieder in ihre frühern Rechte einzutreten.

Unsre Künstler stehen weder an technischen Mitteln noch an künstlerischem Geiste den frühern nach. In ihnen scheint daher die Ursache nicht zu liegen. Aber auch im allgemeinen Geiste des Zeitalters ist sie nicht zu erkennen. Denn nicht bloß gegen die lezt vorhergegangene Periode hat es zugenommen an Ernst und Frömmigkeit, sondern darf sich darin auch mit der Zeit höchster Kunstblüthe unbezweifelt vergleichen. Vielleicht könnte indessen diese Frömmigkeit unsrer Zeit ein andres Verhältniß zur Sinnlichkeit, zur äußern Form haben, sie könnte weniger körperlich seyn, und dadurch sich der Kunst entziehn. Allein auch dieß scheint verneint werden zu müssen. Denn es regt sich nicht bloß die Theilnahme für die Kunst als

Digitized by Google

solche, sondern in Deutschland wenigstens ist vorzugsweise der Sinn für jene frühere, religiöse Kunst erwacht; und wenn wir das Schönste zugleich und das Heiligste in der Erscheinung aussprechen wollen, so nennen wir den Namen Raphaels. Leicht wird man sich nun zwar darin vereinigen, daß Nachahmung nicht der Weg sey, um eine beseelte Gestalt zu schaffen, daß sie die Phantasie des Künstlers erkälte. Allein warum sollten unsre Künstler nicht ohne Nachahmung, aus eigener Kraft eben so schöne Gestalten hervorbringen und mit eben so heiligem Geiste beleben, wie jener? Allerdings ist wohl ein großer Unterschied zwischen dem Betrachten des vollendeten Kunstwerks und und dem eignen künstlerischen Schaffen. Der Beschauer, auch wenn er selbst Künstler ist, verhält sich nur empfangend; in ihm regen sich daher nur die dem Geiste des Bildes verwandten Kräfte, und die Vollendung, das innere Leben desselben fesselt seine ganze Seele. Andere jenem Geiste des Bildes fremde Ansichten und Vorstellungen schlummern indessen und stören ihn nicht. Der Künstler aber geht aus sich, aus seiner Seele aus, die ganze ungetheilte Kraft seines Gemüthes ergießt sich in das Werk, kein Gefühl, keine Ansicht, die ihn, die seine Zeit belebt, darf zurück bleiben. Wenn er, wenn seine Zeit daher etwas empfindet, was jener Schönheit des frühern Werks widerspricht, die doch dem Beschauer genügt und dem Künstler als Ideal vorschwebt, so wird die Reinheit seiner eigenen Schöpfung getrübt und gebrochen erscheinen. Indessen muß der Künstler sich ja, um das Schöne darzustellen, in einem gewissen Grade seiner Individualität entäußern, von seinen persönlichen Trieben und Ansichten reinigen; nicht durch eine willkührliche Operation des Verstandes, sondern durch Künstübung. Daher konnte man hoffen, daß auch die der Schönheit widerstrebenden Gefühle und Ansichten der Zeit, da sie gegen jene als trübende und verunreinende erscheinen, wenn auch nicht sogleich und bey dem einzelnen Künstler doch in fortgesetzter Uebung und Tradition der Kunst, würden heraus gearbeitet, verbannt werden können.

Diese Aufforderung ist nicht neu. In Raphaels eigenem Vaterlande, wie in unsern nordischen Gegenden, hat man seit drei Jahrhunderten seine Werke als das Höchste und fast als den Kanon der Schönheit gezeigt und ihm gleich zu kommen vergeblich gestrebt. Allein je sorgsamer, je ängstlicher dieses Streben war, desto frostiger, desto unerfreulicher wurden die Werke. Es scheint daher auch für uns die Frage höchst interessant, worin die Ursache dieses Mißlingens zu suchen. Ein kurzer Ueberblick der geschichtlichen Entwickelung der Kunst seit jener Zeit wird, glaube ich, zur Beantwortung dieser Frage einige Momente liefern und uns zugleich einen Standpunkt gewähren um die Aufgabe der Gegenwart unbefangener zu betrachten.

Vor Raphaels Zeit war die Kunst wenig oder gar nicht Gegenstand der Reflexion gewesen. Ihre Gestalten hatten keine andre geistige Bedeutung als die religiöse, nach welcher man sie nannte. Ihre Erscheinung bezog sich auf die wirkliche Natur, ohne sie ängstlich nachzuahmen. Noch weniger aber war man sich bewußt, etwas Höheres, andres als die Natur zu leisten. Auch den frommen Ausdruck erstrebte der einzelne Künstler nicht absichtlich. Er war vielmehr schon dagewesen, ehe die Kunst ihre Gestalten zu beleben begann, und blieb derselbe, während diese sich veränderten, und mehr und mehr der Natur entgegentraten. Raphael vollendete nur was seine Vorfahren begonnen hatten. Nicht ihm, nicht seiner Zeit verdankt der fromme Geist seiner Bilder das Entstehen; er war das Erbtheil der Kunst. Aber aus diesem Geiste heraus vollendete er die Form, ab ihr die Schönheit. Die innigste Verschmelzung des göttlichen Geistes mit der menschlichen Erscheinung war nun vollbracht; die Gestalt war ganz Leben, aber auch ganz von göttlicher Würde durchdrungen. Beides stand an sich so wenig im Widerspruche, daß vielmehr erst durch diese höchste Belebung die sinnliche Erscheinung fähig wurde, deutlicher Ausdruck der Regungen des Gemüths zu seyn, und so die vollkommene Entfaltung des göttlichen Geistes zu gestatten.

Dennoch lag in dieser höchsten Erreichung des bisherigen Ziels ein Widerspruch verborgen. Denn die lebendige Gestalt, zum Ausdrucke der Regungen fähig, kann auch als sinnliche, als irdische aufgefaßt werden. Die Kunst aber muß alles was sie kann. Jede Beschränkung innerhalb ihres Gebiets würde ihre Kraft lähmen, jede Entsagung ein Beschluß des verständigen Willens seyn. Indessen der Widerspruch ist an sich der Kunst nicht feindlich, sie hat die Kraft, ihn zu bezwingen, Leib und Geist als eins und untrennbar zu geben. So tritt denn auch bei Raphael dieser Widerspruch noch nicht heraus, und der leise Anflug menschlicher, sinnlicher Wärme den seine Gestalten haben, hebt ihre göttliche Bedeutung noch nicht auf.

Anders war es bei seinen Nachfolgern. In ihm, in Raphael war der Welt etwas Neues erstanden, der Begriff der Schönheit, der Begriff der Form, die in ihrer sinnlichen Erscheinung vollkommener Ausdruck des Geistes ist. Er machte daher einen Abschnitt in der Geschichte; was vor ihm geleistet, wurde vergessen und übersehn. Während man früher, während Raphael selbst nur das Technische von dem Meister gelernt, die geistige Bedeutung aber sowohl, als die Erreichung der Natur nur Dunkel im Gemüthe gefühlt, nur in der Ausübung gesucht hatte: stand jetzt die Schönheit als eine vollendete sichtbare Gestalt, als Raphaels Werk vor dem spätern Künstler. Durch sie war das Höchste der Vorstellung klar geworden, und sie zu verstehen war daher Bedürfniß jedes, der auf die geistige Bildung seiner Zeit Anspruch

Digitized by Google

machte, noch mehr also des Künstlers. Verstehen setzt aber Eingehen in das Einzelne, dieses die Thätigkeit des Verstandes voraus. War daher in dem vollendeten Kunstwerke der göttliche Geist auch als sinnliche Erscheinung vorhanden, war diese auch zugleich eine menschliche, irdische Gestalt, im vollen Leben, mit dem Ausdrucke ihrer Triebe und Regungen, so mußte jetzt, wo sie nicht bloß im Entstehen aus dem Geiste des Künstlers, sondern, obgleich Kunstwerk, doch ganz als Erscheinung betrachtet wurde, diese letzte Bedeutung, die des sinnlichen Lebens auch schon für sich Gegenstand der Aufmerksamkeit werden. Gegen die Zeit vor der Darstellung der höchsten Schönheit, war jetzt das umgekehrte Verhältniß eingetreten. Damals war die Gestalt noch nicht als schön erkannt. Die Beziehung des Geistes auf die Natur war daher eine unvollkommene, diese erschien noch nicht als schön, noch nicht geistig, jener aber auch noch nicht durch sie gebunden. Jetzt aber war die Form vollkommen schön, und durch sich selbst die Darstellung des Geistes. Dieser fiel daher mit ihr in Eins zusammen, der Ausdruck von Sinnlichkeit, den sie hatte, mußte auch Ausdruck des Geistes zu seyn scheinen. Dadurch entstand aber wirklich ein Widerspruch mit der Bedeutung des religiösen Kunstwerks, den man nur auf zwei Wegen vermeiden konnte. Der eine wäre gewesen, sich bey Darstellung der schönen Gestalt möglichst rein von sinnlichem Ausdrucke zu erhalten. Allein diese Enthaltsamkeit mußte als Verstandesoperation die Phantasie erkalten. Der andere war, dem Gefühle im Ausdruck des Sinnlichen zu gewähren, es aber durch Begeisterung des Göttlichen würdig zu machen. Allein wenn das Sinnliche mit dem Bewußt seyn, daß es solches ist, unter dem Scheine des Heiligen sich birgt, wenn die göttliche Gnade die Wärme aus dem Blicke weltlicher Liebe borgt, wenn die süße, aber doch sinnliche Innigkeit der Mutter auch den Schein der himmlischen Würde annimmt, dann wird das Heilige durch ein heuchlerisches Spiel der Sinneslust entweihet, und der verheimlichte Zwiespalt des Widersprechenden muß die Befriedigung und Ruhe stören.

Dieß war der Standpunkt, auf welchem die italienische Kunst nach der kurzen Zeit ihrer herrlichsten Blüthe stehn blieb.

Im Norden mußte aus einem andern Grunde jener Zwiespalt, an dessen Verheimlichung die Kunst krankte, noch tiefer werden. Hier wo der Mensch weniger von einer heitern, wohlwollenden Natur gefördert wird, als im Kampfe mit ihr heranwächst, hier war die Erscheinung an sich schon härter, die Sinnlichkeit gröber. Die menschliche Gestalt trug deutlicher die Spuren irdischer Beschränkung, den Ausdruck unbefriedigter Begierde. Allein diese Mängel der nationellen Vorbilder, so konnte man es ansehen, dürfen die Kunst nicht berühren. Sie hat vielmehr den Beruf, die Gestalt höher, reiner, göttlicher aufzufassen, als die gemeine Natur sie zeigt. So sahen es auch die Künstler an, und redlich mühten sie sich, nach italienischen Vorbildern jene Schönheit zu erreichen. Allein vergeblich. Nicht einmal jene sinnliche Zierlichkeit der Italiener, die, wenn auch heuchlerisch und täuschend, doch süß und ehrschmeichelnd war, erlangten sie, sondern todte und kalte Werke, selbst bei höchster Vollendung alles Technischen.

In der That waren sie gegen den Geist ihrer Heimath ungerecht. Wenn auch im Kampfe mit der nordischen Natur die menschliche Gestalt von ihrer heitern Schönheit einbüßt, so gewinnt sie auch dadurch an selbstständiger, eigenthümlicher Kraft, an Charakter. Göttliche Höhe und Reinheit wird dadurch zwar nicht erlangt, aber tieferes, menschliches Gefühl, und dies strebt ja obgleich irdisch, doch auch sehnsüchtig zu Gott hinauf. Der häusliche Kreis, der sich um jeden Heerd bildet in seiner Enge und irdischen Mangelhaftigkeit, ist so innig vereint und so theuer, und in ihm bildet sich erst das Gefühl für das Heiligste. So ist in dieser Unvollkommenheit der Gestalt selbst, in diesen Spuren menschlicher Beschränkung auch eine höhere Bedeutung.

Während der Südländer in seiner leichten, äußerlichen Sitte, in seiner unbefangenen Sinnlichkeit sich mehr nach allgemeinen Naturgesetzen, daher gleichmäßiger ausbildet, und eben daher auch allgemeiner erscheint, wird der Nordländer mehr den Charakter seiner einzelnen, mühsamern Ausbildung erhalten. Diese Unregelmäßigkeit der Erscheinung fällt mit jener Tiefe des Gefühls zusammen. Der Mensch ist vom Menschen mehr unterschieden, bedarf daher aber auch größerer Innigkeit des Anschließens; er ist in seiner Bedürftigkeit seiner irdischen Unvollkommenheit gewisser, darum ist aber auch sein Aufstreben zu Gott kräftiger, inniger.

In Gemüth und Individualität unterscheidet sich also das Gefühl des Nordländers von dem des Südländers.

Was jener am tiefsten empfand, konnte er daher in der Gestalt der italienischen Kunst nicht aussprechen; allgemeiner, heiterer, aber auch eben deshalb den Ausdruck des Gemüths nicht erschöpfend, mochte sie durch ihre vollendete Erscheinung die Seele des Beschauers wohl fesseln, aber jenes nordische Gefühl blieb dann schlummernd im Hintergrunde. Es war daher nicht die ganze Seele des Künstlers, die er in jener allgemeinern Schönheit aussprach. Störend mischten sich ihr die Züge der besondern Individualität der härtern Kraft oder des sehnsüchtigen Gefühls ein, oder das Werk zeigte, daß die künstlerische Wärme im Studium erkaltet war.

Da brach sich endlich jenes mühsam unterdrückte, heimische Gefühl die Bahn. Müde des Zwangs und des

Digitized by Google

fruchtlosen, stets getäuschten Strebens, gab die Kunst die Darstellung der schönen Gestalt im italienischen Sinne auf, und wandte sich ganz an das Individuelle, ohne Heucheln oder Verschönern. Freilich konnte dies nicht mehr den Namen des Göttlichen, des Religiösen tragen: es war der Mensch in seinem beschränkten, untergeordneten Treiben, unter dem Hausrath des Bedürfnisses, in seiner plumpen gutmüthigen Freude. Aber nicht blos der Mensch, sondern alles Irdische, die Landschaft, das Thier, ja selbst das Leblose schien, weil es ein Einzelnes war, der Darstellung würdig. Der Blick hattete nicht mehr auf der Einen Schönheit, sondern er schweifte unter allen Gattungen der Dinge umher. Nicht blos das Ausgezeichnete, Hohe, sondern auch das Gemeine, das Ding der Menge, der Gattung stellte man dar. Es entstand wie man sie nannte, die Gattungsmalerei, Genremalerei. Freilich schien diese Richtung die gemeinste Wirklichkeit zu suchen, alles Höhere und Allgemeine zu fliehen, aber sie gab dabei die geheime Befriedigung, daß die geistige Macht der Kunst auch das Niedrigste zu adeln vermöge.

Gleichzeitig ungefähr mit dem Entstehen der Gattungsmalerei erhob sich im Norden auch die höhere Kunst mit einer lange vermißten Kraft und Frische, gleichsam erleichtert dadurch, daß der geheime Zwiespalt nun ausgesprochen war. Rubens, denn er ist hier zu bezeichnen, behielt die äußere Form und Richtung der italienischen Kunst, das Göttliche mit irdischer Schönheit zu bekleiden, ohne jedoch die Kraft und Selbstständigkeit des wirklichen Lebens der Idealisirung zu opfern. Seine Gestalten durften zwar nicht, wie jene der Gattungsmalerei, den Charakter der Zufälligkeit und Alltäglichkeit haben, ihre Schönheit und Würde zeigte sich aber so, wie sie auch im Reiche der irdischen Wirklichkeit gilt, als sinnliche Fülle und Kraft. Das Heilige erschien dadurch im sinnlich derben Körper, zwar weniger würdig, aber doch frei von jener Heuchelei der spätern italienischen Kunst.

Nach dieser letzten, äußersten Anstrengung erfolgte ein langer Stillstand im Gange der Kunstentwickelung. War schon in der italienischen Kunst der sinnliche Reiz zum Vorschein gekommen, hatte die Gattungsmalerei sich scheinbar ganz an die wirklichen Dinge angeschlossen, hatten bei Rubens selbst die höchsten Gestalten eine derbe sinnliche Fülle angenommen, so galt es nun als ausgemacht, daß der Kern der Kunst die Nachahmung der Natur sey, über welche sie sich aber durch Auswahl und Zusammenstellung des vereinzelt darin vorkommenden Schönen zu erheben habe. So wurde denn das Schöne zu einem losen Aggregat einzelner Eigenschaften, über die man sich aus den Werken der verehrten Meister der frühern Jahrhunderte und durch Theorie zu belehren suchte. Aus der Natur wollte man das Gemeine fortlassen und das Schöne auswählen, und ahnete nicht, daß man so nur einzelne sinnliche Reize erhielt, denen die lebendige Seele fehlte, die nicht durch bloß verständige Regeln wieder geschaffen werden konnte. So entstanden denn die todten, seelenlosen Gestalten, an denen die Kenner sich durch Aufzeigen einzelner schöner Formen und beobachteter Regeln und andrer angeblicher Verstöße unterhielten, für die aber das Gefühl alle Theilnahme verlor. Seit der Zeit Raphaels hatte man sich an die Vorstellung der Schönheit in dem Sinne gewöhnt, daß die Erscheinung durch sich selbst alle Bedeutung aussprechen sollte. Durch die weitere Entwickelung der Begriffe war es aber jetzt dahin gekommen, daß auch diese Erscheinung nicht als ein Einiges, aus sich selbst belebtes, Selbstständiges angesehen wurde, sondern nur nach ihren Beziehungen auf Empfindungen und Gedanken des betrachtenden Kenners. An sich war daher aus dem Kunstwerk alle höhere geistige Bedeutung verloren, und höchstens in den Gattungen, welche man als die niedrigeren aufsah, in der Gattungsmalerei, zeigten sich, gleichsam der Bemerkung des Kenners entgangen, noch einige Spuren geistigen Lebens.

Diese Leere der gegenwärtigen Kunst wurde am tiefsten empfunden als man in den Werken des entfernten Alterthums einen höhern Geist erkannte. Seit Winckelmann begeistert von der Idee der Schönheit in der Antike gesprochen hatte, belebte auch die Künstler das Verlangen, etwas Höheres, Ernsteres als bloße Nachahmung einer in einzelnen Stücken verbesserten Natur zu schaffen. Sie verlangten nach der Schönheit, nach dem Ideal. Es war hiemit allerdings der große Schritt gethan, die Kunst vor den Anforderungen einer krankhaften, die Natur entstellenden Sinnlichkeit und eines verbildeten Verstandes in ein höheres, selbstständiges Gebiet zu retten, es lag auch darin die Anerkennung, daß das Werk nicht blos eine Sammlung von allerlei Eigenschaften, sondern ein einiges, durch sich selbst beseeltes Ganze seyn sollte. Allein gerade weil dieser Schritt so bedeutend war, konnte er nicht gleich anfangs zu erfreulichen Resultaten führen. Denn man sprach das Ideal als etwas über die Natur Erhabenes und außer den einzelnen Eigenschaften befindliches aus, dadurch aber verlor es wieder alles Leben, wurde ein todter Verstandesbegriff, wie jene Eigenschaften selbst. Man suchte es daher auch, wie früher diese, in den sinnlich erscheinenden Dingen, und glaubte es eben auch fertig, wie ein solches Ding, in der Antike zu finden. Diese Künstler mutheten sich also zu, das Schöne nicht aus ihrem eigenen Gefühle, sondern aus dem Studium des Alterthums zu nehmen; hiedurch wurde aber selbst das Schöne in der Antike zu einem bloßen Verstandesbegriff.

(Die Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 83.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 20. Oktober 1831.

Ueber die Richtung der Malerei unserer Zeit.

Vorgetragen in der General-Versammlung des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen 1831

von Karl Schnaase.

Sie vollendeten daher auch in ihren Leistungen die Abtödtung der Kunst, welche die frühere sinnlich-verständige Richtung begonnen hatte. Denn indem bei dieser durch die Nachahmung der Natur, durch die vermeinte Verbesserung derselben zu einer erkünstelten Grazie, und selbst durch den Eigensinn der Kenner und der Künstler noch ein Schein des Lebens geblieben war, so vertilgte das antike Ideal auch diesen Schein. Wenn jene schon einzelne konventionelle Regeln und Formen gebabt hatte, so war nun dieses nur eine Form, völlig vom Inhalte gereiniget, und seelenlos. Obgleich von den Gelehrten und Kennern gepriesen, fand daher auch diese Schule überall wenig Eingang und Nachfolge. Am wenigsten im Vaterlande ihrer Gründer, in Deutschland. Hatte man hier schon das italienische Ideal nicht erreichen können, eben weil es die Tiefe des menschlichen Gemüths, die volle Kraft der Individualität nicht erschöpfte, wie viel weniger konnte das antike Ideal befriedigen. Denn dieses ist ja nur so weit individuell, um die Einheit der Belebung auszusprechen; seine Schönheit besteht aber gerade darin, hiemit die möglichste Reinheit von aller zufälligen besondern irdischen Beschaffenheit zu verbinden, mehr gattungsmäßig als einzeln zu seyn und sich in seliger Ruhe und Selbstgenügung völlig frei von aller Sehnsucht des irdischen Menschen zu halten. Wie dem deutschen Nationalcharakter war diese Richtung aber auch der Stellung, welche die Malerei im Gebiete der Kunst einnimmt, entgegen. Denn indem in ihr die menschliche Gestalt nicht allein und außer Zusammenhang mit der übrigen Welt, sondern unter Umgebungen und mit Beziehungen auf Lebendes und Unbelebtes erscheint, so folgt schon daraus daß jenes selbstbefriedigte und deshalb theilnahmslose Ideal dem Geiste des Gemäldes widersprechen, ihm alle Wärme und innern geistigen Zusammhang entziehen mußte.

Jene Sehnsucht, welche veranlaßt hatte, daß man sich zur Antike wandte, war daher getäuscht, und durch die verheißene Befriedigung nur noch mehr angeregt. Maler, und zwar deutsche Maler, in beiden Eigenschaften am tiefsten verletzt, waren es, bei denen sie hervorbrach. Gemeinsam mit ihren Vorgängern war ihnen das Ziel — die hohe geistige Würde der Kunst. Dieß Gemeinsame daher, als bereits zugestandenes, beschäftigte sie weniger. Dagegen mußten sie den Weg, den jene eingeschlagen hatten, völlig verlassen, sich nach dem entgegengesetzten wenden. Die Form bedurfte des Inhalts, die äußerliche Schönheit der geistigen Bedeutung, der kalte Verstandesbegriff mußte durch Wärme der Empfindung belebt werden, die Gelehrsamkeit der Antike durch allgemein Verständliches ersetzt werden. Welcher Inhalt war aber zugleich bedeutend, durch die Wärme des Gefühls belebt, allgemein verständlich, und der hohen Würde der Kunst entsprechend, als die Religion? mit ihr war aber jene kalte äußerliche Form der antiken Schönheit unvereinbar. Die todte Gestalt des Steinbildes mußte der lebenden Natur weichen, statt jener heidnischen Selbstgenügsamkeit mußte die christliche Sehnsucht ausgesprochen werden. Diese aber setzt das Gefühl des Irdischen voraus und die Gestalt darf daher nicht gerade auf vollendete Schönheit Anspruch machen, sondern muß sich mehr an die individuellen Züge wirklicher Menschen anschließen, jedoch das Sinnliche, jener geistigen Bedeutung widersprechende sorgfältig vermeiden. Hiedurch schien in der That allen Anforderungen des Gemüths genügt zu werden. Denn der Ernst und die Liebe des Künstlers zu dem Gegenstande mußten auch auf tüchtige technische Ausführung, und das Bedürfniß des Gefühlsausdrucks und der individuellen Lebendigkeit auf tiefes Studium der Natur vortheilhaft einwirken. Allein weder dem trefflichen Sinne noch den ausgezeichneten Talenten der Künstler, von welchen diese Richtung ausging, entsprach der unmittelbare Erfolg. Sie wurden nicht selten selbst von den Edelsten und Besten verkannt. Das Widerstreben, obgleich es sich zunächst gewöhnlich nur als Vorliebe für die Antike äußerte, hatte dennoch Gründe aus dem innern Wesen der Kunst für sich anzuführen.

Digitized by Google

Im Wesen der bildenden Kunst liegt es nothwendig, daß sie sich ganz durch die Gestalt, durch die Erscheinung ausspreche, daß, was sie von Bedeutung gibt, durch diese gegeben ist und zwar nicht blos durch eine Erinnerung des Beschauers in ihm angeregt wird, sondern unmittelbar durch den sinnlichen Anblick geistig in ihm erwacht. Die Gestalt und die Form ist in diesem Sinne das Wort, durch welches der Künstler sein Gefühl dem Beschauer ausspricht. Die bisherige Kunst hatte aber ihren Formen gerade die Bedeutung gegeben, blos Formen zu seyn; für den Kenner, der sie auf Regeln bezog, für das Volk, das sie, wie andere sinnliche Dinge, sinnlich betrachtete. Die Formen der Kunst hatten daher für das Bewußtseyn der Zeit, und daher auch für das der Künstler ein feindliches Verhältniß gegen die höhere, geistige Bedeutung erhalten, und mußten dem, was die Künstler suchten, widerstreben. Die Formen dagegen, welche sie als dieser Bedeutung gemäß annahmen, erschienen, obgleich aus der Natur entlehnt nicht natürlich. Denn auch die Natur sehen wir, in Rücksicht auf Schönheit, immer nur von dem Standpunkte an, welchen der Schönheitssinn in der Kunst erlangt hat. Nicht die ganze Natur, mit ihren unendlich vielen und deshalb unschönen Bestimmungen fassen wir auf, sondern wir nehmen aus ihrer Mannichfaltigkeit nur das unserm Schönheitsgefühle Verwandte heraus. Selbst die treue Auffassung der Natur von einem andern als dem gewohnten Standpunkte erscheint daher fremdartig. Da nun diese Künstler in Gestalt und Farben eine andere Auffassung der Natur zeigten, als man in der seelenlosen und sinnlichen Schönheit der bisherigen Kunst gewohnt war, so tadelte man sie als unschön und unnatürlich, mit dem Rechte, das immer die hergebrachte Ansicht gegen die Neuerung hat.

Einen ähnlichen Vorwurf machte man ihnen von der Seite der Bedeutung. Denn indem sie das Christliche im Gegensatze gegen die heidnische Antike, das Geistige im Gegensatze gegen Sinnliches, das Heilige im Gegensatze gegen Weltliches geltend machen wollten, traten sie in ein ähnliches Verhältniß zur Welt, wie die kirchliche Kunst des Mittelalters, und diese innere Verwandtschaft mußte auch eine Neigung zu den Werken jener frühern Zeit, und, selbst ohne alle absichtliche Nachahmung, ähnliche Auffassungsweisen und Formen hervorbringen. Auch in dieser Beziehung erschienen sie daher fremdartig, da das weltliche Gefühl längst ein solches Verhältniß zur Kirche nicht mehr anerkannte.

Von der andern Seite war aber auch ihr Verhältniß zur kirchlichen Bedeutung dem der Maler des Mittelalters gerade entgegengesetzt. Denn diese nahmen den heiligen Charakter ihrer Gestalten rein aus der Tradition auf, verhielten sich gegen ihn ganz leidend, so daß er der Religion verblieb, den Zusammenhang mit derselben behielt. Ihre ganze Thätigkeit war auf die Darstellung, auf die sinnliche Ausführung desselben, mithin auf die Seite welche der kirchlichen Bedeutung entgegenlag, gewendet, und gerade durch diese Unbefangenheit erhielten ihre Werke den frommen naiven Ausdruck. Jetzt aber ging die Bewegung von der Kunst aus, und indem sie sich des religiösen Elements aus eigner Kraft bemächtigen wollte, erschien sie willkührlich. Ueberdies war die Kunst in den vorhergegangenen Epochen durch die Kennerschaft und das antike Ideal dem Volksleben völlig entzogen, dem das religiöse Element angehört. Eine religiöse Revolution in der Kunst, während wenigstens keine äußerlich erkennbare Aenderung in der Religion selbst vorging, mußte daher unverständlich seyn, und selbst als ein Eingriff erscheinen. Endlich, indem bei den Künstlern selbst die beabsichtigte Bedeutung mit der hergebrachten Gattung der Form in Widerspruch stand, mußte sich nicht selten eine Trennung, ein Contrast zwischen beiden fühlen lassen, welcher sie verleitete und selbst zwang, sich mit einem bloßen Symbol statt des wirklich vom Geiste durchdrungenen, beseelten Körpers zu begnügen, und so durch Allegorie den Schein der Wirklichkeit, in welchem die Malerei ihr Wesen hat, zu zerstören. Dieser Mangel aber war der wichtigste, indem dadurch die Erscheinung zum bloßen Zeichen einer Bedeutung herabgesetzt wurde, und ihre größere Vollendung sehr bald als ein gleichgültiges sinnliches Beiwerk vernachlässigt werden mußte. Eine Consequenz, von welcher freilich die trefflichen Künstler, deren ernstes Streben diese Bahn eröffnete, sehr weit entfernt waren, die aber schon bei einigen Nachahmern erkennbar ward, und bei geistigerem Erfolge und längerm Fortschritte in dieser Richtung unausbleiblich eintreten mußte.

Wenn hienach aber auch die Vorwürfe des Rückschritts zur unvollkommenen Kunst des Mittelalters, der willkührlichen und absichtlichen Entfremdung von ihrer Zeit, selbst von Schönheit und Natur, einseitig betrachtet, einen Schein der Wahrheit hatten, so war dennoch diese Wendung eine ganz nothwendige. Denn die religiöse Bedeutung hatte wirklich den Widerspruch gegen die hergebrachten Formen, und dennoch mußte die Kunst nach dem tiefsten Gefühle, nach der höchsten Bedeutung der Erscheinung ringen. Gerade wegen der Härte dieser Gegensätze, die nur durch feurige Begeisterung und ernste Ausdauer zugleich überwunden werden konnte, war dieses Streben ein so höchst verdienstliches. Es hat daher auch zu dem fast wunderbaren Resultate geführt, daß ungeachtet des Widerstandes der Kenner und des Volks gerade durch die aus dieser Richtung hervorgegangenen Künstler die Theilnahme bei uns wieder höchst belebt ist und die blühendsten Schulen der Kunst, die Deutschland gekannt hat, gegründet sind.

Digitized by Google

Das Leben der Kunst bedarf der wechselnden Mittheilung der Schaffenden und Empfangenden, in dieser Mitte hat sie ihr eigentliches, kräftiges, Daseyn. Die Aufnahme, welche die eben beschriebene, wenn wir sie so nennen dürfen, religiöse Schule erfuhr, mußte ihr daher für einen Beweis gelten, daß sie so noch nicht den Punkt getroffen, sich völlig mit dem Leben zu vermählen. Es zeigte sich dadurch, daß die Kunst von außerhalb keine Bedeutung empfangen, daß sie nur auf eigenem Gebiete völlig kräftig bleiben könne. Sie mußte daher ihre eben angenommene Stellung zur Religion wieder ändern. Natürlich war dies nicht die Willkühr oder die verständige Ueberlegung Einzelner, sondern die innere Nothwendigkeit der Sache, und es kommt auch bey unserer allgemeinen Betrachtung nicht auf das an, was etwa der einzelne Künstler sich vorbehielt, sondern nur auf das, was in jener Mitte der geschichtlichen Entwickelung sich zeigte. Die Kunst mußte es also zunächst aufgeben, ausschließlich der Kirche zu dienen. Sie leistete aber auch darum noch nicht auf die strenge Erhaltung ihrer geistigen Würde Verzicht um die es sich schon in den vorhergegangenen Epochen handelte. Wie in diesen verschmähte sie daher auch jetzt, sich zu der Sattungsmalerei herabzulassen, sondern hielt sich in den Gränzen der höheren, sogenannten historischen Composition. Da sie nicht mehr durch eine Bedeutung außer der Erscheinung, sondern nur durch diese wirken wollte, so schien sie auf den frühern Standpunkt des Ideals zurücktreten. Aber freilich war sie nicht mehr dieselbe, sondern neu belebt und erwärmt durch die Berührung mit der Religion, durch die ernste Betrachtung älterer Werke, durch die frische Auffassung der lebendigen Natur. Von jener conventionellen Behandlung des Modells, von der statuarischen Kälte konnte daher nicht mehr die Rede seyn. Nicht nach der Antike oder nach der einzelnen schönen Gestalt strebte man, sondern es handelte sich um das eigentliche Ideal der Malerei, um die Darstellung der schönsten Gegenstände in der höchsten Würde des Styls. So bildete sich eine Schule in Deutschland, welche die frühere italienische Kunst in ihren bedeutendsten Erscheinungen nicht nachzubilden, sondern mit Selbstgefühl und jugendlicher Kraft wieder zu erschaffen strebte. Es ist bekannt, mit welchem Erfolge sie dies gethan, und die herrlichen Werke, welche sie hervorgebracht, bedürfen nicht erst der Anerkennung.

Allein die Freude an diesen Leistungen kann nicht alle Zweifel unterdrücken. Denn wenn uns die religiöse Schule die Eine Erfahrung gegeben hatte, daß die Bedeutung nicht von ausserhalb postulirt werden dürfe, so haben wir doch auch gerade durch das, was ihr vorhergieng, erfahren, daß die bloße Schönheit der Form, ohne ihr innwohnende landbare Bedeutung nicht genüge. Diese scheint aber auch hier das Vorausgesetzte zu seyn, denn wenn die Darstellung des Gegenstandes durch den Styl ihren Werth erhält, so ist auch dieser wieder ein Ideal, und die Kunst steht wieder auf dem Boden der Idee, des Gedankens. Freilich kann nun wohl die Richtung, von der wir sprechen, dies ablehnen, und aufzeigen, daß sie in steter Berührung mit der frischen Natur in voller Wirklichkeit sich erhalte. Dann aber scheint sie, durch das Verhältniß geistiger Gesetze zur Natur, der Wahl und der Verschönerung der Formen des Lebens nicht entgehn zu können, und so wieder, wenn auch in andrer Gestalt, von denselben Gegensätzen, welche wir oben an der Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts beobachteten, bedroht zu werden. Es kann sich daher der Zweifel bilden, ob wir eine bleibende Erweitung der Kunst von hier zu erwarten haben, oder ob nur, wie es so oft geschehen, der Genius eines Künstlers einen vorübergehenden Zauber auf seine Mitwelt übt. Gewiß darf diese Sorge den Künstler nicht stören, der sich selbst vergessend in seiner Thätigkeit seinen Lohn findet. Aber dem Freunde der Kunst muß es gestattet seyn, darüber Beruhigung zu suchen, und wer dieß Bestreben tadelt, der mag bedenken, daß die Krankheit der Reflexion nur in sich selbst ihr Heilmittel hat. Ueberdies kann die Kunst unsrer Zeit, die nicht das freie unerwartete Erzeugniß des Bodens ist, sondern herbeigerufen sich darbietet, die Frage nach ihrem Prinzipe nicht ablehnen.

Jene Zweifel, jene Erfahrung der frühern mißlungenen Versuche, die wir oben betrachtet, haben es veranlaßt, daß viele wiederum, und zwar in einem strengern Sinne als früher, die Nachahmung der Natur als die einzige und ausschließliche Quelle des Schönen und der Kunst preisen; eine Ansicht, deren Konsequenz dahin führt, nur die Gattung, welche in treue Nachahmung ihrem Werth setzt, die Genremalerei, als haltbar anzunehmen. Als mäßige, ohnehin selten bis zur Konsequenz gebrachte Theorie wirkte diese Meinung auf die Thätigkeit der Künstler wenig oder keinen Einfluß haben. Allein in der That kam ihr ein praktisches Bedürfniß entgegen. Jene untergeordnete, bloß nachahmende Gattung hatte von den Entstellungen, welche die höhere Kunst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert erfuhr, wenig gelitten. Sie war auch später unangefochten geblieben, indem beide ideale Richtungen sie übersahen, gleichsam für nicht ebenbürtig, des Kampfes nicht würdig hielten. Dennoch hatte sich die zweite auf die religiöse Bedeutung gerichtete Schule, ihr unwillkührlich genähert. Denn um die Wärme des Gefühls, die christliche Deutung und Sehnsucht, das Leiden darzustellen, mußte sie statt der selbstbefriedigten Schönheit die Züge des natürlichen, individuellen Lebens zeigen. Freilich waren diese nicht um ihrer selbst willen gewählt, sondern nur damit an ihren rauhen, wenig gerundeten Formen, der Strahl des göt-

Digitized by Google

lichen Geistes sich um so deutlicher breche. Allein gerade dadurch hatte die Wärme und Innigkeit des individuellen Lebens, die schon sonst auf den Bildern untergeordneter Gattung das Gefühl anfrisch, eine höhere Weihe erhalten. Während daher jene ersterwähnte Richtung aus der religiösen Schule auf das Gebiet des hohen Styls, der historischen und symbolischen Kunst sich zurückzog, wo die wirkliche Natur nur als Studium benutzt, nur gereinigt und verklärt auftreten darf, mußte dieses jetzt gesteigerte Gefühl für die Wärme des individuellen Lebens seine volle Befriedigung vermissen. Unwillkührlich machte sich daher, besonders bei jüngern Künstlern, die Kunst des Porträts und der nachahmenden Gattung wieder geltend, und wurde mit einer Theilnahme empfangen, welche bei den anschließlichen Freunden des höhern Styls Bedenken erregen konnte. So schien denn jene Ansicht, daß nur die Nachahmung der Natur die Quelle der Kunst, und daß wenigstens für unsere Zeit nur Gattungsmalerei denkbar sey, an Bedeutung zu gewinnen.

Allein in der That wäre ihr hiemit das Todesurtheil gesprochen. Denn indem die Formen der gemeinen Natur der Verschönerung unfähig, an sich aber des höhern, geistigen Ausdrucks unwürdig sind, so würde zur Befriedigung des geistigen Bedürfnisses nichts übrig bleiben, als sie durch überwiegende Bedeutung zu adeln, und daneben der Gattungsmalerei ihr untergeordnetes Treiben zu gestatten. So aber würde diese bald zu einem bloßen Spiele herabsinken, welches die Mühe der kunstreichen Ausführung nicht belohnte, während bei jener höhern Gattung die sinnliche Ausführung der Gestalten neben der wichtigen Bedeutung bald als müssiges Beiwerk, vielleicht selbst als sündlich verachtet und vernachlässigt werden müßte.

Hiernach würde sich jene oben ausgesprochene Besorgniß über die Stellung der Kunst in unserer Zeit bewähren. Ja sie scheint sogar noch nicht stark genug ausgesprochen zu seyn. Dort wurde nämlich noch vorausgesetzt, daß wenigstens für die künstlerische Nachahmung der Natur ein reges und warmes Interesse vorhanden sey. Allein auch dieß dürfte bezweifelt werden. Denn beobachten wir das Publikum unserer Gallerien, so finden wir wohl, daß die Bilder, welche vorzugsweise nachahmend sind, die Stillleben und Fruchtstücke, gelobt und freundlich anerkannt werden. Einzelne Kenner des Technischen und andere, welche bei geringerem Kunstinteresse etwa zu dem dargestellten Gegenstande besondere Liebhaberei haben, verweilen auch wohl davor. Der größere Theil aber, der zwischen beiden in der Mitte steht, wird leicht vorüber gehen, und seine Aufmerksamkeit den Gemälden menschlichen Handelns zuwenden. Von diesen aber sind, eben so wie die höchsten religiösen Gegenstände, auch solche Darstellungen, welche das ruhige, alltägliche Bild des häuslichen Lebens wiederholen, und daher auch nur als Nachahmung der Natur erscheinen, seltener geworden, und wenn wir sie finden, so dürfte ihnen doch an jenem gemächlichen Behagen der ältern Niederländer etwas fehlen. Die Zeiten des Dow und des Terburg scheinen eben sowohl vorübergegangen, als die Raphaels.

Statt der ruhigen Theilnahme an der dargestellten Natur finden wir vielmehr bei Künstlern und Beschauern eine Neigung zu scharfen, geistigen Effekten, zum Sentimentalen und Dichterischen. Diese Neigung steht aber nicht nur der frühern Gattungsmalerei entgegen, sondern zerstört gerade zu das Wesen des Bildlichen. Denn theils ist die Zahl der Gedanken, welche sich durch das Bild anregen lassen, eben nicht groß, sie werden sich sehr bald wiederholen und daher auch nicht mehr wirken. Theils aber wird so die Ausführung weniger als die Bedeutung geschätzt, und der geistreiche Künstler verleitet und fast gezwungen, sich durch Phantastisches und Skizzenhaftes auszuzeichnen, und die undankbare Mühe des Ausführens zu scheuen. Jene Gefahr, daß die Erscheinung zum bloßen Zeichen eines Gedankens herabgesetzt werde, die wir erst nur in der religiös-bedeutsamen Kunst fanden, ist daher auch hier vorhanden. Sie fällt mit der andern, daß die bloß nachahmende Kunst zu einem Spiele herabsinken werde, zusammen.

Beschränkt man also die Kunst auf die bloße Nachahmung der Natur, so würde für die höhere Composition die würdige Form, für die Gattungsmalerei das Interesse fehlen, der Versuch aber, die Formen der letzten mit dem geistigen Interesse der ersten zu verbinden, zu einer unreinen Mischung und zum Verderben führen. Nur dann dürfte hienach sich eine bessere Aussicht öffnen, wenn die hergebrachten Gränzen beider Gattungen nicht in der Natur der Kunst gegründet wären. Dieß zu untersuchen, müssen wir uns an die Zeit wenden, aus welcher diese Scheidung herrührt.

Den religiösen Gegenständen schließen sich die eigentlich historischen noch dadurch an, daß auch sie auf wörtlicher, und mithin geistiger Ueberlieferung beruhen, und ihre Gestalten in einer höhern, wenn auch nur menschlichen Würde verklärt erscheinen. Bei den historischen Stoffen ist indessen diese Würde nicht, wie bei den religiösen, eine nothwendige; nicht alle historische Stoffe haben sie schon als solche, sondern es kommt auf den besondern Inhalt an. Die Geschichte ist auch nicht, wie die religiöse Tradition, in die Form und Kunst selbst übergegangen. Die historischen Gestalten sind nicht typische, sie sind ein Werk der Kunst für sich, und daher nicht so innig mit der Ueberlieferung verbunden. Noch mehr tritt diese geistige Grundlage bei den mythologischen Stoffen zurück; sie geben fast nur ein schönes, sinnliches Spiel, wie endlich die allegorischen ein Spiel des Witzes.

(Die Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 84.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 25. Oktober 1831.

Ueber die Richtung der Malerei unserer Zeit.

Vorgetragen in der General-Versammlung des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen 1831

von Karl Schnaase.

(Beschluß.)

Das Gemeinsame aller dieser Stoffe war also nur der Anspruch auf den Ursprung aus einer rein geistigen Quelle, die aber ihrem Inhalte nach eine sehr ungleiche seyn, vom religiösen Ernste bis zur sinnlichen Heiterkeit herabsinken konnte. Dennoch sollten diese verschiedenartigen Stoffe in gleicher Schönheit erscheinen. Dadurch aber mußte der innere Zusammenhang der Bedeutung mit der Darstellung des Gegenstandes verlieren. Auf den Inhalt kam es wenig mehr an, er wurde nur eine Gelegenheit, schöne Formen zu zeigen, und so mußte, schon durch diese Vermischung, das Religiöse seine typische Würde, das Historische seinen Ernst einbüßen.

Diese der Bedeutung entzogene Schönheit gab zulezt nur ein sinnliches Wohlgefallen, und der innere Unterschied der Geschichtsmalerei von der Gattungsmalerei war mithin gar nicht so bedeutend. Er war vielmehr nur eine Folge der historischen Entwickelung und des Verfalls der höhern Kunst. Diese barg ihre sinnliche Richtung hinter dem äussern Scheine der längst verlornen geistigen Würde, und erschien daher vornehm, vermöge ihres höhern Ursprungs, aber innerlich hohl und leer. Ihr gegenüber gefiel sich die neue Gattung in der Innigkeit des gemeinen, häuslichen Lebens. Sie prunkte gleichsam mit der Niedrigkeit und Beschränkung, und die Gemeinheit wurde im Gegensatz gegen jene Vornehmheit ihr Gattungscharakter, den sie selbst dann behielt, wenn ihre Gegenstände auch schon ernstere und tiefere menschliche Verhältnisse berührten.

Die Gränzen beider Gattungen beruhen daher keineswegs in einer inneren Nothwendigkeit. Sie sind vielmehr dem Wesen der Kunst entgegen. Denn sie soll ja doch den Geist zur Erscheinung bringen, so daß er mit dieser zugleich und untrennbar, in einer Gestalt da ist. Dieß wurde aber unmöglich, sobald man die Natur, als vom Geiste getrennte, als gemeine und sinnliche Wirklichkei betrachtete, wie es in der Gattungsmalerei geschah; den Geist aber als den Gegensatz des Leibes, als unkörperlichen Geist, nur von aussen her mit einer Gestalt umkleidete. Der Scheidung beider Gattungen lag daher schon der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, von Natur und Gedanken, und von Form und Inhalt zum Grunde, den wir oben in der geschichtlichen Entwickelung als unhaltbar und der Kunst feindlich gefunden haben. Die dort betrachteten Revolutionen im Gebiete der Kunst haben daher mit diesen Gegensätzen auch die Schranken aufgehoben, welche beide Gattungen bisher hemmten, und zwischen zwei Extremen eine unausgefüllte Kluft ließen.

Wenn unsere Zeit also in beiden nicht die volle Beruhigung findet, ohne welche die Kunst nicht dauernd blüht, so darf sie doch auf eine neue Gestaltung hoffen. Eine solche ist aber bei einem geistigen und organischen Wesen, wie die Kunst es ist, nur durch freie Entwickelung aus ihr selbst zu erwarten. Aeussere Einwirkung würde ihren festen, geregelten Gang nur hemmen, nicht beschleunigen. Nur seine Richtung dürfen wir erforschen um Hindernisse zu beseitigen.

Da aber aus dem früheren Kunstgebiete nur die Gattungsmalerei unangefochten geblieben, so mögen wir zuerst betrachten, wie sich der Fortschritt bei ihr gestalten muß. Er wird da beginnen, wo sie am Nächsten an die Schranke getreten, die sie innerhalb des Gemeinen zurückhielt. Schon bisher war sie nicht auf das Unbeseelte, Leblose allein angewiesen, sondern gab auch menschliche Vorfälle. Nur freilich mußten diese nach den Gesetzen der Gattung, stets aus den niedern Kreisen des menschlichen Daseyns genommen werden, in welchem der Geist von den sinnlichen Umgebungen gefesselt und zu Boden gedrückt erschien. Nur scheinbar hieng aber von dieser Beschränkung der Werth der Gattung ab. Denn dieser bestand darin, die Wirklichkeit in aller Treue und Wahrheit, das irdische Daseyn in seiner Wärme und Innigkeit darzustellen; die Wirklichkeit ist aber nicht bloß die gemeine, sondern in ihr entfaltet sich auch die höhere Natur des Menschen, seine geistige

Digitized by Google

Würde, und nichts hemmt die Kunst, sie in diesem Sinne aufzufassen. Während die frühere Gattungsmalerei ihre Gegenstände nur aus den täglichen Ereignissen des bürgerlichen Lebens nahm, und die Tiefe der menschlichen Seele nicht erschöpfen, höchstens leise, und wie durch eine dichte Verhüllung anklingen lassen konnte, darf sie jetzt zu bedeutenderen tief eingreifenden Begebenheiten, zum Ernst des Lebens, zu den Aeußerungen des erschütterten Gemüths fortgehen. Der Mensch in seinem Gefühl, in seinem Handeln ist ja, wie die Kunst selbst, die Einigung des Geistes und des Körpers. Worin sich daher das Wesen des Menschen ausspricht, das kann ihr nicht versagt seyn. Ohne die volle Wärme der Gegenwart einzuhüßen, ohne auf weithistorische Größe Anspruch zu machen, darf sie doch nicht im Gemeinen stehen bleiben. Weder zum Ideal des Heroen aufstrebend noch zum Porträt irdischer Schwäche herabsinkend, kann sie den Menschen darstellen; nicht der Wirklichkeit entrückt, aber auch nicht durch sie gefesselt. Dieß rein Menschliche, die Mitte zwischen dem Ideal und der gemeinen Wirklichkeit, muß auch die Mitte des Kunstgebietes seyn.

Wenn man diese Folgerung zugibt, kann es aber ein schwierige Frage scheinen, woher, aus welchem Gebiete die Malerei nach ihrer objectiven Weise einzelne Stoffe dieser Art zu entlehnen habe?

Soll sie eine bestimmte Handlung, tiefern Eindruck darstellen, so muß sie mannichfaltige geistige Beziehungen, einen historischen Zusammenhang, voraussetzen, den sie doch nicht aus dem gemeinen alltäglichen Weltlauf nehmen darf. Der höhere Weltlauf, die Geschichte, gibt aber selten Vorfälle, in welchen durch den Ernst des Staatslebens das menschliche Gemüth in seiner Kraft und Wärme durchdringen kann. Und auch in diesen seltnen Fällen ist das historische Costum, im weiteren Sinne, hindernd. Denn es zeigt sich vielfach bedingt und gebunden, wie die gemeine Wirklichkeit, und gestattet doch wegen seiner höhern Beziehung nicht, wie jene, als zufällig mit Willkühr behandelt zu werden. Diese Sprödigkeit verliert die Geschichte erst da, wo sie mythisch wird, als Sage eine freiere, poetische Behandlung erfahren hat. Ueberhaupt scheint ein Gegenstand, der die Gestalt der Wirklichkeit, aber weder der gemeinen, noch der historischen haben, und doch das Gefühl ansprechen soll, poetisch zu seyn. Der Maler aber selbst darf ihn nicht erfinden. Er dichtet nur in der Ausführung und Anordnung und diese Thätigkeit muß ganz in den Gegenstand aufgehen; dieser muß für sich reden. Die innere Beziehung, der geschichtliche Zusammenhang müssen dem Auge verständlich seyn, nicht einer Erklärung bedürfen. Der Maler selbst darf daher nicht als Dichter auftreten und scheint damit an die Poesie selbst gewiesen zu seyn, den Stoff aus Gedichten nehmen zu müssen.

So hat denn auch ein großer Theil unserer Künstler die Aufgabe der Zeit verstanden. Allein es ist nicht zu verkennen, daß sie damit einen höchstgefährlichen Weg betreten haben. Denn wenn alle Kunst darauf ausgeht, die Gestalten der Wirklichkeit, aber nicht mit allen verwickelten und widersprechenden Beziehungen des gemeinen Daseins, sondern in reinerer Schöpfung durch die Phantasie zur Erscheinung zu bringen, so thut dieß doch jede nach ihren eigenen abweichenden Gesetzen. In der Natur der gemeinen Wirklichkeit sind die Elemente, deren jede von ihnen bedarf, wenn auch in trüber Mischung verborgen. In einer andern Kunst dagegen findet sich die Wirklichkeit nur so weit wieder, als sie dem Style derselben entspricht. Die Anschauung der Welt, wie sie die Poesie gibt, ist aber von der, welcher die bildende Kunst bedarf, völlig verschieden, fast entgegengesetzt. Während diese auf die vollendete Erscheinung angewiesen ist, das schon Gestaltete darstellt, gibt jene die Bewegung des Werdens, die Gestalt in ihrer Entwickelung. Die Schönheit der bildenden Kunst, die Energie des Lichts, der Form, der Farben fehlt daher den Gestalten des Gedichts. Das aber, worin dieß seine höchste Kraft hat, die Tiefe, der Reichthum, der Charakter, die Blitze des Geistes, die Verschlingung der Ereignisse, die zarte Steigerung des Gefühls, dieß alles ist der klaren, ruhigen Erscheinung nicht blos fremd, sondern feindlich. Dennoch ist für den Maler selbst die Täuschung, als könne er die Schönheit der dichterischen Gestalt erreichen, leicht, da seine Phantasie sich der Anregung, welche sie durch jene erhalten, in Bildern erinnert. Versucht er aber, auch das Reinpoetische in der Gestalt auszudrücken, sie auszusprechen zu lassen, was nur das Wort vermag, so büßt sie ihre eigene Schönheit darüber ein, und trägt die Spuren des Zwanges. Nicht ihren eigenen Geist, sondern die Willkühr des Künstlers spricht sie aus. Auch dieß kann freilich einen Reiz geben, indem der Scharfsinn des Beschauers sich gefällt, die gestreiche Hieroglyphe des Künstlers zu enträthseln. Allein dieser Reiz und die aus ihm entstehende Neigung zum Scharfen und Effektvollen ist für die ruhige Gestalt der bildenden Kunst feindlich und zerstörend.

Die Gefahr dieser Neigung ist aber nicht nur im Allgemeinen für unsere Zeit drohend, in welcher ohnehin das gesteigerte Selbstgefühl der Einzelnen die Erscheinung der Willkühr und Absichtlichkeit so sehr häuft, daß sich das Auge leicht an ihren Anblick gewöhnen kann, sondern sie liegt auch der Richtung, welche wir oben als geöffnet bezeichneten, besonders nahe. Denn indem die Kunst nicht göttliche oder fürstliche Würde, sondern die menschliche Natur in ihrem eigensten Wesen aufzufassen strebt, berührt sie allerdings die tiefsten, innersten Gefühle, und streift ihre Gränze gegen die Poesie. Sie

Digitized by Google

muß daher um so mehr sich derselben bewußt seyn, um auf ihrem eigenen Boden zu bleiben. Dieß Bewußtseyn ihres Wesens, ihrer Kraft und ihrer Schranken ist daher der Malerei unserer Zeit so höchst wichtig.

Indessen eben so wenig als einzelne Mißgriffe das Daseyn der Kunst gefährden, eben so wenig ist es zu verkennen, daß es Uebergänge gibt, daß geistreiche Zeichnungen oder Skizzen dem Dichter nacheifern mögen. Aber da, wo die Malerei ihre eigentliche Höhe erhalten will, da darf die Erscheinung nur durch sich selbst und in ihrer eigenthümlichen Weise wirken.

Wenn aber weder das tägliche Leben noch die Weltgeschichte Gegenstände der bezeichneten Art bieten, wenn weder die eigene Phantasie des Malers noch die eines andern sie dichterisch erfinden soll, wo, darf man fragen, soll der Maler sie nehmen? Da, wo jene Gattungsmaler der frühern Zeit ihre bürgerlichen, niedrigen Scenen fanden. Jene gemeine Wirklichkeit, welche sie uns darstellten, war ihnen auch nicht so, nicht in dieser Kunstform, nicht in dieser Einstimmung alles Einzelnen begegnet. Es war nicht, es schien nur Nachahmung der gemeinen Natur, und selbst dieser Schein war ein Kunsterforderniß der Gattung. Wie jene Künstler können daher auch unsere heutigen ihre Stoffe aus der Natur nehmen, d. h. die sie nicht mit dem leiblichen, sondern mit dem Auge der Phantasie anschauen. Wie jene aber die niedere sinnliche, so können sie die höhere, geistige Natur, die Natur des Menschen, auffassen.

Was hier darzustellen ist, läßt sich nur im Allgemeinen angeben. Es sind die ernsteren Vorfälle, in welchem das Gemüth durch ein Ereigniß in seiner Tiefe ergriffen, gleichsam die Kette des zeitlichen Daseyns durchbrechend, in seiner ganzen Kraft und Fülle heraustritt; nicht bloß die Momente der Trauer, sondern auch die höherer Freude, Alles, was das Leben aus seiner bürgerlichen Enge in das rein Menschliche erhebt. Keine andere Schranke bindet hier den Maler, als die, welche ihm der Styl seiner Kunst auflegt, daß nämlich diese geistige Erhebung ganz in die Gestalt, in die Erscheinung hinaustrete, daß sie nicht durch eine rein geistige Beziehung, sondern sichtbar, körperlich vermittelt, daß sie verständlich, eben so weit vom Gemeinen als vom Sonderbaren entfernt sey, recht eigentlich die Mitte des menschlichen Daseyns halte. Der Dichter darf hier weiter gehen, und es fällt diese Schranke daher mit der gegen die Poesie zusammen. Auf der andern Seite aber können diese Vorfälle eben so wenig nach Regeln begränzt, nach verständigen Bestimmungen festgesetzt, und so zum Gegenstande der Darstellung gemacht werden, wie man es etwa versucht hat, die Reihe der Leidenschaften und Gefühle in einzelnen Gestalten zu charakterisiren. Vielmehr muß der Künstler eine vollständige, individuelle Anschauung des Ganzen haben. Ob ihm aber diese Idee des Bildes in der Historie oder im Gedichte durchklingt, ob er sie im matten Lichte des gemeinen Lebens erkennt, oder ob sie ohne äußern Anlaß in seinem Geiste aufsteigt — das Alles ist gleich viel, und fällt zusammen. Was er im Weltlaufe sieht, ist doch der Kunst nur dann würdig, wenn er es rein von den Spuren des Gemeinen und Endlichen anschaut. Was im Gedicht entwickelt ist, muß sich ihm nicht bloß in dieser vorübergehenden Erscheinung des bewegten Werdens, sondern in selbständiger Ruhe als schön darstellen. Findet er seinen Gegenstand in den Büchern der Geschichte, so muß doch das rein Menschliche, ohne das Prunkgewand des politischen Lebens, das Interesse erschöpfen.

Ist aber auch das Dargestellte nie vorgekommen, wenn es nur wahr, in den ewigen Gesetzen der menschlichen Natur begründet ist, so hat der Künstler es nicht erfunden, sondern nur entdeckt, gewählt; es ist Gemeingut des menschlichen Geistes. Dieß aber muß es seyn, und jenes Scheins der Erfindung der geistreichen, witzigen Bestimmung einzelner Umstände, durch welche uns Terburg, Schalken und viele andere jener niederländischen Gattungsmaler oft den Inhalt einer kleinen Novelle errathen lassen, muß sich diese höhere Gattung enthalten. Denn was dort im Bilde des gemeinen Lebens als willkührliches Spiel des Zufalls selbst erschien, würde hier, Künstlern versetzen. Noch viel mehr muß er das Pikante, Absichtliche, Seltsame vermeiden, das, ohne der allgemeinen Natur des Menschen anzugehören, doch statt der Bescheidenheit des Zufalls die Anmaßung geistiger Bedeutung hat. Dieß aber ist die Versuchung, welche die reine Ausbildung dieser höhern Gattung den Künstlern am meisten erschwert. In der That ist es nur eine andere Gestalt, in welcher der Gedanke im Gegensatze gegen die Natur, den wir unter so verschiedenen Formen in der geschichtlichen Entwickelung der Kunst feindlich gegenüber haben, seine Angriffe erneuert. In dieser letzten Metamorphose ist er wenigstens nicht mehr theoretisch, nicht mehr dem Ganzen der Kunst gefährlich. Seine Lockungen wenden sich nur an die Willkühr und Eitelkeit der Einzelnen und vermögen nichts gegen den ernsten Sinn und das innige Anschließen an die Wirklichkeit und die Natur der Dinge.

Diese muß, wie in der Auffassung, so auch in der Ausführung den Künstler leiten. Rein und keusch, ohne Absicht und Willkühr muß er den Gegenstand sich selbst entfalten lassen. Aber freilich eben weil dieser weder ein bereits geschichtlich bestimmter noch ein alltäglich gleichgültiger Vorfall seyn darf, muß das scheinbar Allgemeine zugleich die vollkommenste Gegenwart der Wirklichkeit erlangen. Um wahr, um gefühlt zu seyn, dürfen die

Digitized by Google

Gestalten nicht vorzugsweise jene allgemeine, überirdische Schönheit des Ideals zeigen, sie müssen vielmehr die einzelne, bestimmte Menschen scheinen. Eben so wenig aber darf, wie in jenen Scenen des alltäglichen Lebens, das Individuelle durch den Schein der Entstellung und Zufälligkeit auf Kosten der Schönheit erhalten werden. Vielmehr muß die Schönheit des Ganzen wie eine heitere Luft auch die einzelnen Gestalten berühren und den bestimmten Ausdruck der Einzelheit mildern und verklären.

Zu der vollkommenen Wirklichkeit gehört ferner daß das Ganze auch in geschichtlicher Beziehung wirklich erscheine, daß es das Kleid einer Zeit trage. Allein auch dieß darf sich nur nach dem innern Geiste des Gegenstandes, nicht nach einem zufälligen historischen Ereigniße richten. Wohl hat jedes Zeitalter einen bestimmten Geist, der zu dem rein Menschlichen im Verhältniße steht, und durch welchen die Sitten und Charaktere und darnach wieder die Vorfälle ihrer Farben erhalten. Allein dennoch geht auch wieder die allgemeine Natur des Menschen durch alle Jahrhunderte durch, und jene innere Uebereinstimmung, welche die Kunst immer fordert, ist doch nicht immer in der Erscheinung vorhanden. Für den Künstler aber muß dieser Zweispalt nicht seyn; er muß das rein Menschliche mit aller Wahrheit und Bestimmtheit des Geschichtlichen, aber auch dieß in vollem Einklange mit jenem darstellen. Um aber diese volle Individualität, zugleich mit der Erscheinung über die gemeine Wirklichkeit zu beziehen, ist es rathsam, wenn auch vielleicht nicht nothwendig, daß dem Bilde ein Name gegeben werde, der auf ein schon erzähltes, bestimmtes, ähnliches Ereigniß führe. Und dieser Name wird wieder am vortheilhaftesten aus einem Gedichte genommen, weil dadurch schon angedeutet ist, daß wir rein auf dem Boden der Phantasie stehen, daß die äussere Erscheinung, obgleich sie des historischen Kleides bedarf, nicht in den weltgeschichtlichen Zusammenhang gehört. Gleichviel ist es dann aber, ob der Künstler dir Anregung dem Gedichte verdankt, oder nur dieser Konvenienz halber sich darauf beziehet. In beiden Fällen aber darf die Uebereinstimmung nicht so weit gehen, daß der Maler ihr in der Ausführung der Umgebung auf Kosten der Schönheit folge, sondern auch dann muß ihn der Sinn für die richtige historische Gestalt seines Gegenstandes nach dem Style seiner Kunst leiten, wenn auch den Dichter andere Rücksichten bestimmten. Wie das historische Kostum müssen auch die sonstigen Umgebungen, die Nebenfiguren und die äussere Welt dem dargestellten Gegenstande und nur ihm entsprechen. Das Einzelne, das Sinnliche darf nicht mit der Vorliebe und Ausführlichkeit behandelt werden, daß es den Geist in die Mannichfaltigkeit und Bedürftigkeit des bürgerlichen Lebens hinabzieht, es darf aber auch nicht seine Selbstständigkeit verlieren, zum bloß Begleitenden herabsinken. Denn im Bilde, wie in der Wirklichkeit, müssen dem Menschen fremde, selbstberechtigte, äussere Dinge entgegenstehn. Nicht soll also die äussere Welt durch das Gefühl bestimmt werden. Weder so, daß sie damit zu Einem weichen, lyrischen Tone verschmilzt, noch so, daß sie durch einen grellen Gegensatz dasselbe hebt. Selbstständig und doch einstimmend muß sie vielmehr, wie die aufgelöste Dissonanz, dem Accorde des Grundtons vollern, festern Klang geben.

So wird das Ganze die wahre Wirklichkeit darstellen, die Welt des Menschen im höhern Sinne, eben so wahre und volle Natur, als vom reinen, lebendigen Geiste beseelt.

(Der Beschluß folgt.)

Artistische Literatur.

1. Museo della Reale Accademia di Mantova. Mantova pr. Carlo d'Arco e fratelli Negretti. Fascicolo I — VIII.
2. Etrusco Museo Chiusino. Dai suoi possessori pubblicato con aggiunta di alcuni ragionamenti del Prof. Domenico Valeriani; con brevi espositioni del Cav. Francesco Inghirami, ed infine con la interpetrazione di tutte le iscrizioni etrusche contenute nell' opera del Prof. Gio. Batista Vermiglioli. Chiusi-Fascic. I — V.

Anzeigen.

Den hochgeneigten Beförderern meiner, im April dieses Jahres durch eine besondere Subscriptions-Anzeige angekündigten „Beyträge zur teutschen Kunst- und Geschichtkunde durch Kunstdenkmale", über welches Unternehmen sich auch ein Aufsatz in Nr. 31 dieser Blätter beyfällig vernehmen ließ, sage ich hiermit den geziemenden Dank, da durch ihre Subscription die Herausgabe dieser Hefte gesichert ist, und füge zugleich die Anzeige bey, daß noch vor Ende dieses Jahres das erste Heft des ersten Jahrganges erscheinen wird, worauf dann die andern pünktlich folgen sollen.

Darmstadt am 12. September.

F. H. Müller.

Kirchheim unter Teck. Le 52 Teste della scuola d'Atene nach Raphael von R. Mengs, gestochen von Cunego, in 37 Blättern, besonders für Zeichenschulen brauchbar, verkauft an denjenigen, welcher bis Ende dieses Jahres am meisten dafür bietet

Rechtsconsulent Kübel.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 85.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 27. Oktober 1831.

Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831.

1.

British Institution.

Bei dem großen Reichthum an neuen Kunstwerken, welche diese Ausstellung darbot, ist es nicht möglich, die Werke aller Künstler, deren Namen das Verzeichniß ziert, und aller der Werke ausführlich zu gedenken, welche vielleicht Anspruch auf nähere Beachtung haben. Wir werden jedoch das Vorzüglichere anzudeuten bestrebt seyn.

Edwin Landseer ist ein gemüthlicher, heiterer und vielseitiger Künstler; sein Humor, die Mannichfaltigkeit der Ideen, die ihm zu Gebote stehen, die technische Vollkommenheit seiner Arbeiten sind gleich bewundernswerth. „Too hot[1]“ ist ein humoristisches Stück, voller Geist, Ausdruck und Leben in den thierischen Physiognomien. „Cottage Industry[2]“ zeigt uns das Porträt der zweiten Tochter des Herzogs von Bedford, wie sie auf einem Privat-Maskenball erschien; man kann sich kaum etwas Schöneres, Zarteres und Seelenreicheres denken, als der Künstler hier nachbildete. „Low Life and High Life[3]“ zeigt uns, den „Two Dogs[4]“ des schottischen Dichters Burns ähnlich, obgleich in etwas verschiedener Manier gearbeitet, ein bewundernswürdiges Paar bündlicher Repräsentanten des Demokratismus und Aristokratismus: — der eine ist ein massiger, kämmiger, trotziger Bullenbeißer, zerschlagen, entstellt durch hundert Kämpfe auf dem Wahlplatz, aber eine kühne, aufrechte Stirne darbietend, mit einem Ausdruck, der jeden Klugen veranlaßt, sich in einer achtbaren Entfernung von ihm zu halten; der andere ist ein stolzer Jagdhund, glatt und geschleift, zierlich und keck, den Kopf anmuthvoll gestaltet, und im Ausdruck die ganze Nachlässigkeit, welche die vornehme Welt in Westlondon charakterisirt. Die Accessorien sind in vollkommener Uebereinstimmung mit dem Hauptgegenstand: dort der Schlächter-Kloß, die zinnerne Bierkanne, die Pfeife u. s. w.; hier Schwert, Gehäng und Rüstung eines Schlächters anderer Art, nämlich eines Offiziers von der Garde und die mannichfaltigen Decorationen eines modischen Gesellschaftssaals. Wenn man die Wirkung des Ganzen, die Farbengebung, die Ausführung im Detail betrachtet, so muß man gestehen, daß Landseer sich hier selbst übertroffen hat. „Highland Game[5]“ ist ein kleines Kabinetstück von hoher Vollendung. Die glänzenden Talente dieses Künstlers haben die königliche Akademie veranlaßt, ihn als Mitglied aufzunehmen.

Henry Howard, zart und poetisch, guter Porträtmaler. Eine Scene aus dem Gedichte „The lost Pleiad“ der Miß Landor ist eben so phantasiereich erdacht, als sie geschickt und fleißig ausgeführt ist. „Eine Antwerper Magd“ sollte eher betitelt seyn: „Keine Antwerper Magd“; die flamändischen Schönen dürfen dem Maler sehr dankbar seyn für das schmeichelhafte Bild, das er hier von ihnen gegeben hat.

W. Collins. Seine „Nutting Party[6]“ ist eine allerliebste, heitere Gruppe, der sich jeder Beschauer gern zugesellen möchte. Die abgeschlossene, waldige Scenerie und die zarten herbstlichen Tinten sprechen vornämlich zu dem Gemüth und dämpfen einigermaßen die Heiterkeit der Gruppe. Schade, daß Collins nicht mehr Beiträge lieferte.

C. Hancock. „Die Wittwe[7]“, eine wahrhaft rührende Scene: eine Wittwe liebkost den Lieblingshund ihres verstorbenen Gatten und läßt ihn gleichsam den schweren Kummer ihres Herzens theilen. Der Gedanke ist originell und ehrt das Gefühl des Künstlers eben so sehr, als die Ausführung für die Geschicklichkeit seiner Hand spricht. Als Thiermaler zeigt sich Hancock nicht minder glücklich: sein Gemälde „Cutting an old acquaintance[8]“ ist eine glückliche Satyre; wir zweifeln jedoch, daß Thiere sich in der Art erniedrigen wie Menschen; der Contrast zwischen den zwei Hunden, deren einer die

[1] Zu heiß. — [2] Ländliche Industrie. — [3] Niederes und hohes Leben. — [4] Zwei Hunde. — [5] Holländisches Wild. — [6] Nußpartie. — [7] Abschneiden einer alten Bekanntschaft.

Digitized by Google

Bekanntschaft des andern anspricht, während dieser sie verleugnet, ist trefflich. — „The Chase.“ Hier sind die Gefahren der Jagd und einer der zuweilen vorkommenden Unfälle, welche dem Verfolger wie dem Verfolgten gefährlich werden, geschickt und geistreich, vielleicht etwas zu pathetisch dargestellt; wenigstens wird jeder, der mit großen Jagden vertraut ist, den Künstler einiger Uebertreibung anklagen.

S. W. Reynold. „A Land Storm.“ Dieser Künstler hat schon öfter Gemälde in die Ausstellung gegeben, welche von seiner lebhaften Auffassungsgabe und dem feinen Takte zeugen, mit welchem er die Natur in ihrem friedlichen Wirken, so wie im Kampf der Elemente zu belauschen gelernt hat. Er hat in seiner Manier einige Aehnlichkeit mit Rembrandt und ist eben so einfach in seinen Formen als er anziehend und charakteristisch in der Wahl seiner Motive ist. Sein Sturm ist eine der tüchtigsten und interessantesten Leistungen in dieser Gallerie.

T. Clater. „The Fox detected *“. Charakter und Neigung des Thieres sind hier in menschliche Form gekleidet — ein Verfahren, das englische Künstler schon mehrmalen mit Glück versucht haben. Der zukünftige Lebenslauf dieser jungen Diebe läßt sich leicht vorhersehen: vom Bestehlen des Hühnerstalls geht es zum Straßendiebstahl und von der Steig-Mühle zum Galgen. Man kann die Geschichte nicht klarer, verständiger und mit glänzenderer Farbengebung erzählen, als Clater gethan hat. „Preparing for the Portrait.“ * Der Atlasglanz, die persische Tapete und überhaupt alle Accessorien zeugen von einem ernsten Studium der niederländischen Schule. „Avertisment“ ist nicht nur ein gut gemaltes Gemälde, sondern auch eine gut erzählte Geschichte. Ein entlaufener Hund ist von einem Knaben gefunden worden und ein Schuhflicker und ein alter Invalide von Chelsea untersuchen eine Zeitung, in welcher der Hund vollständig beschrieben ist, mit einer Genauigkeit, welche auf die heitern Züge des jugendlichen Finders, der den versprochenen Lohn schon in der Tasche zu haben glaubt, den angenehmsten Eindruck macht; Composition, Charakter und Ausführung dieses kleinen Gemäldes sind bewundernswürdig.

T. G. Good. Dieser Künstler befaßt sich am liebsten und am glücklichsten mit Seestücken. Er kennt das Meer und die tausendfältigen Wechsel, welchen die Fluth unterworfen ist; Schiffe und Matrosen sind ihm so bekannt, daß es scheint, er habe sein Leben unter ihnen hingebracht. Wir haben dieses Mal von ihm eine „Brandung, mit Figuren“ vor Augen, welche in Bezug auf Gedanken, Charakter und technische Vollendung gleich ausgezeichnet ist. Das „Vordercastel eines Linienschiffes“ ist ganz Natur. Man sieht da keine gezwungen herbeigeführte Kontraste von Licht und Schatten, keine gedankenvoll anstaunende Glut, von der man nicht weiß, woher sie kommt, und was dergleichen Kunstgriffe mehr sind, durch welche man die Aufmerksamkeit der Beschauer rege zu machen oder vielmehr ihnen Sand in die Augen zu streuen bestrebt ist. Die Figuren scheinen uns bekannt zu seyn — natürlich, wir haben sie in den London und Westindian Docks, in den Häfen hundertmal gesehen; ihre braunen, wetterverschlagenen Gesichter, ihre seemännische Haltung sind mit Kraft und Treue wiedergegeben.

B. R. Haydon. „Merkur als Hirtenjüngling verkleidet und den Argus in Schlaf spielend, um Jo zu befreien.“ Die Composition zeugt von vielem Talent, die Färbung ist reich, die Wirkung des Sonnenlichtes ist vortrefflich; demungeachtet ist es gewiß, daß der Künstler besser gethan hätte, wenn er einen Jüngling statt einer klassischen Kuh gemalt hätte. Daß er in der Wahl des Gegenstandes fehl griff, hat ihm wahrscheinlich die Kälte schon dargethan, mit welcher das Publikum an seiner Arbeit vorübergieng.

R. W. Buss. „The Bitter Morning.“ Der bittere, eisklatte Morgen hat weder in der Wirklichkeit noch in der Nachahmung etwas Behagliches, und doch hat unser Künstler es verstanden, seinem Gegenstand einige Wärme beizubringen. Das Traurige, ein warmes Bett verlassen zu müssen und die Operation des Rasirens mit einem schneidenden Messer und bei einem so schneidenden Wetter wird kaum durch die Aussicht auf ein flackerndes Feuer und ein substantielles Frühstück aufgewogen.

R. Edmonstone. „Departure for Waterloo.“ Dieser Abschied vor der Abreise nach Waterloo soll eine Art Parodie auf den Abschied von Hektor und Andromache seyn. Wenn Edmonstone auch in der Ausführung seine gewöhnliche Geschicklichkeit gezeigt und man Charakter und Ausdruck nicht genug bewundern kann, so muß man doch bedauern, daß ein Künstler so wenig Zartgefühl für wahre Größe und so wenig Theilnahme an dem Unglück großartiger Wesen an den Tag legt. Die Welt ist von Lächerlichkeiten so vollgepfropft, daß man die Erhabenheit nicht in den Staub zu ziehen braucht. Die Kunst soll Geist und Herz bilden, nicht aber jenen zu täuschen und dieses abzustumpfen streben.

P. C. Wonder. „Das Innere einer Gemälde-Gallerie mit Porträts.“ Gegenstände dieser Art haben ihre großen Schwierigkeiten und ermangeln in der Regel einer wesentlichen Eigenschaft, des Effekts. Man bemerkt stets den Kampf zwischen den Gemälden und den

* Der entdeckte Fuchs. — * Vorbereitung um sich porträtiren zu lassen.

Digitized by Google

lebenden Personen, und wenn die letztern, wie hier, Individuen von hohem Range und Stand sind, so wird das Uebel nur noch größer. Jeder will seine vornehmen Bekannten, die Führer seiner Partei in den Vordergrund gestellt wissen; stellt eine Person die andere in Schatten, wie dieß nicht anders seyn kann, so sucht man eine Absicht darin, zeigt den Künstler der Kriecherei, oder doch des Mangels an Charakter und Urtheil. Unserem Künstler ist es begegnet, daß er Peel, Watson Taylor u. A. in den Hintergrund brachte oder einen leichten Schatten über sie fliegen ließ und sieh, das Gemälde ist schlecht, abscheulich. Die billig denkenden dagegen sagen, Wonder habe etwas Vortreffliches geleistet, wenn man die Hindernisse erwäge, mit denen er zu kämpfen hatte und es hieße ein Wunder von Wonder verlangen, wenn er es Allen recht machen sollte.

R. T. Lonsdale. „The tired Model.“ Das müde Vorbild ist nichts anderes als ein Hund und der Maler ist der Veteran Northcothe. Er bemüht sich, das arme Thier einigermaßen zu erregen, indem er eine eherne Pfanne an dessen Ohr klingeln läßt. Die Accessorien beweisen, daß Lonsdale ein ausgezeichnetes Talent für Darstellung des Stilllebens besitzt.

Miß Alabaster. „Lucentio. Hortensia und Bianca“ aus Shakspeare's „Zähmen einer Widerbellerin“ soll sehr an Fuesli's Styl erinnern, großartig, aber etwas geziert, geschnörkelt und theatralisch: das Gemälde hieng so schlecht, daß kein Urtheil möglich ist.

A. Morton. Sein „Schläfer“ ist ein armer Savoyarde, wie man deren in London, Paris u. s. w. in großer Anzahl sieht; Kostum und Charakter sind täuschend treu gehalten. Man darf dabei wohl bemerken, daß die englischen Künstler wohl thäten, nicht zu oft Savoyarden und Schlafende darzustellen: dergleichen gehörte in der neuesten Zeit zu den Modeartikeln, allein es ist des Guten nun in Fülle da und Morton's „schlafender Savoyard“ möchte nicht leicht übertroffen werden.

J. P. Knight. „Der Hausirer.“ Nichts anziehenderes und erregenderes als die Erscheinung eines Hausirers in einem abgelegenen Dorfe. Flitter und Putz werden dann in dem ländlichen Wörterbuche der weiblichen Jugenddebürfnisse und Nothwendigkeiten und keiner der gutmüthigen und zärtlichen Bursche will mit seinem Geschenke zurückbleiben oder die alte Schleife an seinem Hute ferner tragen. Vielleicht hat Knight diesen modernen Antolycus mit einem zu achtbaren Aeußern ausgestattet; dergleichen Leute machen kein Glück; solche Hausirer müssen etwas von Goethe's Rattenfänger an sich haben. Die umgebenden Personen sind mit vielem Geschick gruppirt und die Mannichfaltigkeit des Ausdrucks und Charakters der jungen Leute zeugt von ernsten Studien. Die heitere Laune unseres Künstlers spricht eben so sehr an als die Fortschritte in der technischen Vollendung den Künstler ehren.

A. Fraser. „Teniers, die Versuchung des heil. Antonius malend.“ Man kann mit Recht sagen, hier sepen zwei Versuchungen — die des d. Antonius und die eines jeden Kunstfreundes, welcher die brittische Gallerie besucht, Besitzer eines so schönen Gemäldes zu werden, Wahrheit, Reichthum der Färbung, Leichtigkeit in der Behandlung und die Identität des Styles mit dem des großen niederländischen Malers sind bewundernswürdige Eigenschaften des Gemäldes. Wollte man irgend etwas tadeln, so wäre es vielleicht das Zerstreuen der Composition, wodurch die Einheit der Wirkung aufgehoben wird.

Alfred Chalon. „L'Allegro.“ Sehr schön, aber, wie das neueste, was wir von Chalon gesehen, zu künstlich, zu geziert. Milton's Allegro hätte dem Künstler zum Vorbild dienen sollen, vielleicht hätte er dann ein Meisterstück geliefert.

W. Kidd. „Der glückliche Hochländer“ ist eine der besten Erzeugnisse des fleißigen und talentvollen Kidd, voller Heiterkeit, der nationelle Charakter bewundernswerth idealisirt.

W. Etty. „Martyrthum der ersten Christen.“ Skizze zu einem Altarblatt. Etty hat, wie man zu sagen pflegt, eine gute Schule gemacht, besonders hat er die Venetianer und Florentiner Maler eifrig und mit Erfolg studirt. Composition und Farbengebung sind vortrefflich und zeigen hinreichend, daß die englische Kunst sich großartiger entfalten würde, wenn der Gegenstand hinreichend gelautert wäre, um solchen Hervorbringungen Ermunterung und Unterstützung zu verschaffen.

G. Clint. „Falstafs Uebereinkunft mit Mrs. Ford; lustige Weiber von Windsor.“ Falstaf sagt: „Ich bin nicht blos selbst witzig, sondern auch der Grund, daß andere Witz haben.“ Der fette Ritter ist ohne Frage eine reiche Quelle des Witzes für Maler und Zeichner gewesen und Clints Werk ist ein neues Beispiel von der Wahrheit dieses Satzes; wir dürfen hinzusetzen, ein Beispiel von vielem Kunstwerth. Clint hat den alten Lüstling in dem vermeinten Triumph seines verliebten Planes dargestellt, während der ruhige, aber bedeutungsvolle Blick der Mrs. Ford in vollkommener Uebereinstimmung mit dem Streiche ist, welchen sie ihm zu spielen im Begriffe steht. Das Innere des Gemaches und die Anordnung der Accessorien sind vortrefflich.

T. Webster. Wilde, ungezogene Streiche von Knaben sind Gegenstände, die der geschickte Pinsel Webster's fortwährend mit Vorliebe wählt. „Der Schuldige“ und „die katholische Frage“ sind hier mit eben so viel Laune als Kunstfertigkeit behandelt.

Digitized by Google

T. Barker beſchäftigt ſich mit Schlachtſtücken und iſt auf vortrefflichem Weg. „Reiterei, die eine Batterie angreift“ ſo wie „Reiterei im Angriff und Rückzug“ zeugen von techniſcher Fertigkeit und eindringender Kenntniß des Gegenſtandes; auch gewährt man das Studium guter italieniſcher Muſter.

J. S. Davis. „Das Innere der Gemälde-Gallerie im Hoſpital zu Greenwich.“ Mit Freude und Genuß weilt man vor dieſem palaſtähnlichen Raume, welcher der künſtleriſchen Darſtellung der Thaten brittiſcher Seehelden geweiht iſt. Unſer Künſtler hat beſſere Arbeiten dieſer Art geliefert, als die genannten, indeſſen iſt ſie nicht ohne das Verdienſt einer ſorgfältigen Wahrheit des dargeſtellten Gegenſtandes. Sein Talent wird allgemein anerkannt und hat ihm den ehrenvollen Auftrag von Lord Farnborough verſchafft, das Innere des Vatikans und Escurials und anderer berühmter Orte aufzuführen. Davis iſt jetzt in Rom, um dieſe Arbeiten vorzubereiten. (Die Fortſetzung folgt.)

Ueber die Richtung der Malerei unſerer Zeit.

Vorgetragen in der General-Verſammlung des Kunſtvereins für Rheinland und Weſtphalen 1831

von Karl Schnaaſe.

(Beſchluß.)

Auf dieſes Ziel ſcheint aber nicht bloß die geſchichtliche Entwickelung der Malerei hinzuweiſen, ſondern auch in der Poeſie und in der Wiſſenſchaft, wie im äuſſern Leben des Volks ſelbſt, dürfen wir ein ähnliches Streben erkennen. Gewiß iſt aber die Kunſt auch in dem Sinne volle Wirklichkeit, daß ſie die geiſtigen Elemente ihrer Zeit zur ſinnlich en Anſchauung und dadurch zur Verſöhnung mit den ewigen Naturgeſetzen bringt. Nur dadurch, daß ſie dieſe geiſtigen Elemente in ihrer Tiefe erfaßt, kann ſie vollkommen mit ihrem Jahrhundert verſchmelzen. Dieß iſt der Punkt der Belebung, durch welchen in die Zeit das volle Verſtändniß der Kunſt, in dieſe aber die ganze Lebenskraft der Gegenwart überſtrömt.

So mit der Zeit ſich verſöhnend wird die Kunſt auch jenes germaniſche Gefühl für individuelles Leben und Innigkeit, das ſo lange ſtörend einwirkte und kaum ſich ein untergeordnetes, gebuldetes Daſeyn ſchuf, weiter entwickeln und in ſeiner Berechtigung anerkennen.

Indeſſen ſoll die Kunſt nicht bloß den Geiſt der Zeit und des Landes, ſondern auch den ewigen, göttlichen Geiſt zur Anſchauung und unmittelbaren Gegenwart bringen, und erſt dann wird ſie das volle Bewußtſeyn des Genügens erlangen, wenn ſie das Leben der Wirklichkeit mit der Würde des Ueberirdiſchen zu vereinen vermag. Dieß hohe Ziel muß ihr ſtets gegenwärtig bleiben, nicht bloß durch Wort und Verſicherung, ſondern durch Werke und Darſtellung. Wenn es ihr alſo nothwendig war, ſich innig und warm mit der Wirklichkeit zu vermählen, dieſe in ihren tiefſten Gefühlen zu begreifen und darzuſtellen, ſo muß ſie ſich nicht minder im vollen Glanze ihres eigenen Weſens, in der Würde des höchſten Styls zeigen.

So erſcheint dann die Kunſt in doppelter Geſtalt auf deutſchem Boden; zwei Schweſtern, verwandt und verſchieden. Die eine, aus dem Leben aufſteigend, ſtrebt die Gefühle, die geiſtigen Beziehungen der Zeit auszuſprechen und zu verklären; die andre aus dem Tempel geiſtiger Kunſtpflege hervortretend, führt uns die reiche Erbſchaft früherer Jahrhunderte, die Form der idealen Schönheit, neu belebt zu.

Für beide, obgleich auf verſchiedenen Wegen, bleibt dennoch ein höheres Ziel. Der Blick beider muß nach dem Urquell der Kunſt, nach der Religion, gewendet ſeyn. Jede mag ſich ihm in ihrer eigenen Weiſe nähern, die eine indem ſie die Vorgänge heiliger Ueberlieferung mit dem Ernſte und der Wahrheit des menſchlichen Gefühls, die andere indem ſie die Geſtalten des Glaubens in würdigſter Erſcheinung darzuſtellen ſucht. Wenn dann die eine die Formen der wirklichen Natur mit dem reinen, kräftigen, wenn auch menſchlichen Geiſte ganz durchbildet und gewürdigt, wenn die andere die Erſcheinung der Schönheit vom Gefühle völlig durchdrungen und erwärmt zu ſchaffen vermag, dann dürfen wir ein ſchönes Begegnen beider, eine Annäherung zum höchſten Ziele anerkennen.

Aber auch bis dahin, daß wir uns deſſen mit voller Sicherheit erfreuen können, darf das Tiefſte religiöſer Beziehung, darf die Gluth der Andacht und der Ernſt der Lehre der Kunſt nicht fremd bleiben. Dankbar mögen wir es daher erkennen, wenn die Künſtler, deren frommer Sinn in den Formen des Lebens wie des Styls noch nicht volle Befriedigung findet, mit den edelſten, anmuthigſten Geſtaltungen die Züge der Andacht und die tiefe Bedeutſamkeit des Kirchlichen zu verbinden ſtreben. Dürfen wir ihnen auch nicht das ganze Gebiet der Kunſt einräumen, dieſen wir die Richtung die ſie eingeſchlagen, nicht für die ausſchließlich richtige halten, ſo werden wir doch den Ausdruck des reinſten Sinnes lieben, und ihr ernſtes Beſtreben ehren, das und das heiligſte Band, das Band der Kirche und der Kunſt, erhält.

So von verſchiedenen Seiten demſelben Ziele entgegen reifend, das Gebiet des erſcheinenden Geiſtes nach allen Richtungen durchmeſſend, darf die Kunſt ſich der freudigen Hoffnung hingeben, daß auch jenes höchſte Ziel ihr nicht verſagt bleiben, daß ſie fähig ſeyn werde, ganz rein und durch ſich ſelbſt, ohne einer ihr fremden Bedeutſamkeit zu bedürfen, die Geſtalten des Glaubens zu verkörpern und ſo von dem Boden des irdiſchen Daſeyns bis zum Höchſten ſich erhebend, den ganzen Kreis der wahren Natur zu beſchließen.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 86.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 1. November 1831.

Der Kampf um den Leichnam des Patroklus.

Frescogemälde von Cornelius in der Glyptothek Sr. Majestät des Königs von Bayern.

(Zur Erklärung des beyliegenden Umrisses.)

Von dem Carton zu diesem Gemälde ist bereits bey Gelegenheit der Münchner Kunstausstellung von 1829, im Kunstblatt 1829 Nr. 85 gesprochen worden: es wird daher hier genügen, nur in Erinnerung zu bringen, daß der Künstler einen großen Theil der Beschreibung jenes Kampfs, welche Homer im 17. Gesang der Ilias gibt, in seinem Bilde zusammengedrängt und den Rückzug der Griechen, das Vordringen der Troer und den Schrecken, der sie beym Ruf des Achilleus befällt, zugleich geschildert hat. In der Gruppe zur Linken des Beschauers sieht man Menelaos und Meriones, die sich bemühen, den gefallenen Patroklos aus dem Getümmel der Schlacht hinwegzutragen. Ajas der Telamonier sucht sie mit aller Macht gegen Hektor zu schützen, der gewaltig auf ihn eindringt; Ajas Sohn des Oileus kämpft hinter ihm gegen Aeneas. Weiter zur Linken stirbt Idomeneus mit dem Gespann des Meriones; zur Rechten wird der von Menelaos getödtete Euphorbos von einem Phrygier aufgehoben. Auf dem Walle steht neben Minerva, welche den Blitz über seinem Haupte schwingt, Achilleus, dem Feinde mit lauter Stimme entgegendrohend. Einige von den Troern haben schon seinen Ruf vernommen und deuten voll Schrecken zu ihm empor.

Auch bey diesem Umriß müssen wir entschuldigen, daß der Charakter der Köpfe von dem Zeichner und Lithographen nicht überall ganz genau wiedergegeben werden konnte, wie dieß namentlich bey dem der Ajas Telamonios der Fall ist. Jedoch wird das Blatt einen hinreichenden Begriff von der Composition geben. Die Figuren dieses Bildes sind weit über Lebensgröße. Es ist von Cornelius mit Beyhülfe von Prof. Zimmermann und Schlotthauer in Fresco ausgeführt.

Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius

von Dr. Ludwig von Jan.

Die Aufforderung, alle Varianten zur Naturgeschichte des Plinius so vollständig als möglich bekannt zu machen, die Herr Professor Osann seinen kürzlich in diesem Blatte gemachten Mittheilungen aus der Florentiner Handschrift des Plinius voranschickte, veranlaßt mich, hier Einiges aus einer Bamberger Handschrift zur öffentlichen Kenntniß zu bringen, die nach dem Ausspruche des jüngern Plinius (VIII. 20) Ad quae noscenda iter ingredi, transmittere mare solemus, ea sub oculis posita negligimus, während man Veranstaltungen traf, die durch ihr Alter ausgezeichneten Handschriften der Naturalis Historia in allen Ländern Europa's vergleichen zu lassen, unbeachtet blieb, obgleich sie schon in dem Verzeichnisse der wichtigsten Codices der Bamberger Bibliothek, das Herr Bibliothekar Jäck im Jahre 1819 in der Isis (Heft 8. S. 1238) einrücken ließ, als ein opus vetustum angeführt wird.

Von einem meiner Universitäts-Freunde, Carl Beck, zuerst darauf aufmerksam gemacht, begab ich mich, um die mir für meine Reise nach Italien und Frankreich übertragene Arbeit im Vaterlande fortzusetzen, nach Bamberg, und fand hier, durch die ausnehmende Güte und Gefälligkeit des Herrn Bibliothekars auf alle Weise unterstützt, meine Erwartungen nicht nur befriedigt, sondern weit übertroffen. Leider enthält die Handschrift *) nur die sechs letzten Bücher des Werkes, aber für diese ist sie von unschätzbarem Werthe, indem sie nicht nur überhaupt oft zum Leitstern dient, wo die Hülfe der übrigen Manuscripte uns verläßt, sondern auch mehrere bisher unbemerkte Lücken auf eine nicht zu bezweifelnde Weise ausfüllt, und am Schlusse, der sich unter allen ältern Hand-

*) Im jüngst erschienenen Cataloge der Bamberger Handschriften Nr. 1057 aus dem 10ten Jahrhundert; auf Pergament, 166 Blätter in 4, 2 Columnen zu 26 Zeilen.

Digitized by Google

schriften in dieser allein findet *), der in meiner Inauguraldissertation **) aufgestellten Vermuthung gemäß um etwa eine Seite weiter geht, als alle Ausgaben. Ich habe sie ganz durchgegangen, beschränke mich aber hier, da ich von dem Resultate meiner Vergleichung im Ganzen an einem andern Orte ausführlich Rechenschaft zu geben gedenke, auf einige einzelne Stellen, zunächst aus dem 35sten Buche, die sich auf die alte Kunst beziehen. Wo sie von einiger Bedeutung sind, füge ich die Lesarten der aus der Abtei Pollingen in die Münchner Bibliothek gekommenen Handschrift ***), und in einigen Fällen die einer theilweise von mir verglichenen Medicei'schen oder Laurentianischen †) bei.

Cap. 3. Sect. 8. Nam triclinia aerata abacosque et monopodia Cn. Manlium Asia devicta primum invexisse triumpho suo . . . L. Piso auctor est. — Bey einem Triumphe kann nicht von Erfindungen, sondern nur von der Einführung der eroberten Gegenstände die Rede seyn, darum ist ohne allen Zweifel hier die Lesart der Bamberger und der Münchner Handschrift invexisse aufzunehmen; um so mehr, da Livius bey Erwähnung eben dieses Triumphes (XXXIX. 6.) sagt: ii primum lectos aeratos . . . monopodia et abacos Romam advexerunt.

Cap. 5. und 6. Sect. 11. haben alle Ausgaben: Primus putarem has et Atti Navi positas aetate Tarquinii Prisci, nisi regum antecedentium essent in Capitolio. Ex his Romuli est sina tunica, sicut et Camilli in Rostris; die Bamberger Handschrift aber hat: Ex his romuli et tatii sine tunica. Vergleicht man damit folgende Stellen bey Asconius Pedianus (zu Cicero pro Scauro, am Ende; ed. Ald. pag. 74): ex vetere consuetudine, secundum quam et Romuli aetatis statuae in Capitolio et in Rostris Camilli fuerunt togatae sine tunicis, so ist klar, daß hier statt aetatis zu lesen ist et Tatii, und daß der Name des Tatius, von dem Tarquinius bey Livius (I. 35) sagt: non ex peregrino solum sed etiam ex hoste regem factum, auch bey Plinius nicht zurückgewiesen werden kann.

Cap. 7. Sect. 8. Talis in Campo Martio Juppiter a Divo Claudio Caesara dicatus, qui vocatur Pompejanus a vicinitate theatri. — Die Benennung Juppiter Pompejanus kommt, außer hier, nur in der Stelle der Beschreibung Roms von Aurelius Victor vor, die Harduin anführt, und die, selbst verdorben, wohl der gewöhnlichen Lesart unserer Stelle den Ursprung gegeben hat. Die bessern Handschriften nämlich alle, die vier, die Gronov benützte, zwey bey Harduin, die mit M. bezeichnete bey Dalechampius und meine beiden haben: qui davoratur Pompejani theatri vicinitata; wobey die eigne Bedeutung von davorare, für „niederdrücken, ein kleinliches Aussehen geben" auffällt; weßhalb Gronov vorschlug: devocatur, bey welchem Verbum jedoch ebenso wenig diese Bedeutung nachzuweisen ist; so daß es mir gerathener scheint, sich an die Lesart der Handschriften zu halten, die freilich in Bezug auf den Sprachgebrauch noch der Bestätigung bedarf.

Ebendaselbst, in der Stelle: Habent in eodem Capitolio admirationem et capita duo, quae P. Lentulus Consul dicavit, alterum a Charete supradicto factum: alterum fecit Decius, comparatione in tantum victus, ut artificium minime probabilis artificis videatur, haben Hr. Hofr. Thiersch (über die Epochen der bild. Kunst unter den Griechen S. 227 Anm. alte Ausgabe Heft III. Anm. S. 95.) und Hr. Prof. Sillig (Catalogus Artificum pag. 147) vorgeschlagen zu lesen: minime improbabilis, „weil dieß der Zusammenhang der Gedanken nothwendig erforderte". Mir scheint diese Aenderung nicht durch den Sinn geboten zu werden; denn, wenn auch vorher von der Bewunderung gesprochen wurde, die man diesem Werke zollte, so geht daraus doch nicht nothwendig hervor, daß es wirklich ein vorzügliches Kunstwerk war, die Bewunderung konnte auch durch die Größe desselben erregt werden, was besonders dadurch wahrscheinlich wird, daß es unter den kolossalen Werken genannt ist. Ferner heißt in tantum bey Plinius nie „in so weit", in dem Sinne, wie es hier gefaßt werden müßte, wenn man improbabilis lesen wollte, sondern immer „so sehr", wie schon die im Index der harduin'schen Ausgabe s. v. tantum angeführten Beispiele zur Genüge zeigen. Aber eben so wenig möchte ich die gewöhnliche Lesart vertheidigen. Es kommt nämlich artificium bey unsrem Schriftsteller in der Bedeutung „Kunstwerk" nie vor, und außerdem, so viel ich weiß, nur bey Cicero (Verr. IV. 2) in der wohlbedachtenden Verbindung opera atque artificia; auf keinen Fall ist die Zusammenstellung artificium artificis zu rechtfertigen, wofür Plinius gewiß opus artificis geschrieben

*) Der älteste Pariser Codex, Nr. 6795. Reg. I. bey Harduin, enthält nur die 32 ersten Bücher, und die letzten Blätter sind so verdorben, daß kaum einige Zeilen auf jeder Seite zu lesen sind; der Ricciardianus endigt mit der 43sten Section des 36sten Buches; und im Reg. II. Harduinus Nr. 6797 der Pariser Bibel (bei Herrn Prof. Sillig, im Catal. Ant., Reg. I.) ist das 37ste Buch von späterer Hand hinzugeschrieben.

**) Observationes aliquot criticae in C. Plinii Secundi Nat. hist. libros. Monach. MDCCCXXX. (Im Commission in der liter. art. Anstalt, des Hrn. von Cotta) pag. 31 sq.

***) Vergleiche Kunstblatt 1827 Nr. 22. und Obss. in Plin. pag. 11.

†) Obss. in Plin. pag. 7.

Digitized by Google

haben würde. Dazu kommt, daß in den beyden Handschriften, deren Vergleichungen mir für diese Stelle zur Hand sind, sich nicht artificium artificis findet, da die Münchner ut artificium probabila videatur (nicht artificem . . . videretur) hat, und die Bamberger: ut artificium minima probabilis videatur. In jener Lesart gibt die eben bestrittene Bedeutung des Wortes artificium, besonders wegen des Zusatzes minima probabile Anstoß; auch fällt der Wechsel der Subjecte, Decius und artificium auf. Gegen diese läßt sich aber nichts einwenden, als etwa die Eigenheit der Verbindung des Genitivs artificum mit den Worten minime probabilis, die indessen vielleicht gerade die Ursache der Verderbung des Wortes artificum und der Einschiebung von artificis war; ich glaube deßhalb sie als die richtige annehmen zu können.

Ebendaselbst, in den Worten: Postquam satis ibi artem approbaverat, Romam accitus est a Nerone, ubi destinatum illius principis simulacrum, Colossum fecit CX. Pedum longitudine, qui dicatus Solis veneration est, damnatis sceleribus illius principis, wo Hr. Hofr. Thiersch (a. a. O. S. 311 Anm. — a. A. III. Anm. S. 101) vorschlug simulacrum colosseum, (was sich im Codex Vossianus findet, der für den besten gehalten wird, aber wohl nicht mehr Glauben verdient, als der Bamberger,) und Harduin qui dicatus Soli, hat die Bamberger Handschrift: ubi destinatum illius principis simulacro colossum fecit . . . qui dicatus Soli veneration est. — Der Dativus Soli, den auch Hr. Prof. Sillig in seinem Cat. Art. pag. 458 aufgenommen hat, kann nicht bestritten werden, wenn gleich die Münchner Handschrift solis hat. Dem Soli dicatus steht ferner gut gegenüber: Principis simulacro destinatum *). Simulacrum colosseum ist wegen qui dicatus unpaßlich; es wird demnach simulacro zu lesen seyn, welches Wort im cod. Mon. ganz fehlt.

Im Folgenden: Mirabamur in officina non modo ex argilla similitudinem insignem: verum at ex parvis admodum surculis quod primum operis instar fuit, möchte Hr. Prof. Sillig a. a. O. lesen: operis instar aurati, da er in seinem cod. Reg. I. fand operis instauraturi. Dasselbe steht in der Bamberger und Münchner Handschrift und ist wohl beyzubehalten, in dem Sinne: „was das Erste bey der Verfertigung des Werkes war"; so wie XXXI. 2. S. 3 steht: villa, . . in qua et monumenta sibi instauraverat. — Den Namen Dubius Avitus, den Harduin ohne Grund als barbarisch verwirft, hat, wie Tacitus (Ann. XIII. 54) und cod. Voss, auch die Bamberger Handschrift; die Münchner hat fehlerhaft: rubio arato.

*) Vergleiche XIX. 8 S. 41 § 3. Semini destinati non secantur.

Cap. 8. Sect. 19. giebt der Bamberger Codex mit dem Münchner, den ältern Ausgaben, und Brotier, für die Blüthezeit des Phidias Ol. 83 an, was mit der Angabe circiter CCC nostras urbis anno besser zusammenstimmt als Ol. 84, da diese nicht, wie Harduin sagt, in das Jahr 298 a. u. c. sondern in die Jahre 308 — 312 fällt, die Ol. 83 also in die Jahre 304 — 308. Nesiotas, der Beyname des Critias, steht in der Bamberger Handschrift ohne Fehler.

In der vielbesprochenen Stelle: et deinde Olympiade LXXXVII. Agelades, Callon, Polycletus, Phradmon, Gorgias Lacon, Myron, Pythagoras, Scopas, Parelius, hat die Bamberger Handschrift eine bemerkenswerthe Variante: et deinde olympiade LXXXVII agelades. callon. gorgias. lacon. rursus LXXXX. polyclius. phradmon. myron. pythagoras. scopas. perellus; die Münchner aber bloß Lacon. Miron. Pythagoras Scopas Perelius, mit Auslassung des Vorhergehenden.

Um die Richtigkeit der Bamberger Lesart beurtheilen zu können, ist es nöthig tiefer in die Geschichte der griechischen Künstler einzugehen, und zu betrachten, in wie fern sich die den einzelnen hier angewiesene Stelle mit den anderswo von ihnen gegebnen Nachrichten vereinigen läßt.

Der erste Name ist der des Agelades, unter den Künstlern der 87sten Olympiade, dem dann in der 90sten Polykletus und Myron folgen, die unten §§ 2. und 3. Schüler des Agelades genannt werden. Diese Zusammenstellung hat an und für sich keine Schwierigkeit, sie stimmt aber nicht mit dem überein, was bisher von Agelades und Polykletus angenommen wurde. Hr. Hofr. Thiersch und Hr. Prof. Sillig nehmen bekanntlich beide zwei Agelades an, dieser zwey Argiver, jener einen Argiver und einen Sicyonier, von denen der ältere der Lehrer des Phidias, Polykletus und Myron genannt wird, was freilich mit der 90sten Olympiade, in der zwei seiner Schüler blühen sollen, übel zusammenstimmt, da das erste bekannte Werk desselben in die 65ste Olympiade also gerade hundert Jahre früher fällt. Bey dem, was über die beiden Agelades überliefert ist, bilden sich von selbst zwei Zeitabschnitte, von der 65sten bis zur 68sten Olympiade und dann von der 81sten bis zur 87sten. Voraufgesetzt nun, daß was in dem frühern Zeitabschnitte erwähnt wird, dem ältern Agelades angehört, was in dem spätern, dem jüngern; so würde, wenn wir unserer Lesart bei Plinius folgen, der jüngere Agelades, den dieser in die 87ste Olympiade setzt, weil in dieser der Ἡρακλῆς ἀλεξίκακος zu Melite von ihm gemacht wurde, der Lehrer der in der 90sten Olympiade angeführten Künstler Polykletus und Myron seyn. Als Lehrer des Phidias wird Agelades bey Plinius nicht genannt; beziehen wir aber nach der allgemeinen Annahme

Digitized by Google

die bey Suidas s. h. v. von einem Geladas und bey dem Scholiasten zu Aristoph. Ran. § 504, von einem Elades als Lehrer des Phidias mitgetheilten Nachrichten auf einen der beiden Agelades, so muß dieß der ältere seyn, weil Phidias, wenn er gleich bey Plinius erst in der 83sten oder 84sten Olympiade angeführt wird, doch weit früher die Kunst anzuüben begann.

Was den Polykletus betrifft, so fragt es sich, welcher von den dreien, die Hr. Hofr. Thiersch, oder von den zweyen die Hr. Prof. Sillig u. a. unterscheiden, gemeint sind? In die Ol. 90. fällt die Blüthezeit des ältern Polykletus aus Argos, der, nachdem das Heräum Ol. 89. 1. abgebrannt war, bey dem Wiederaufbau dieses Tempels das Herabild daselbst gemacht hat; den Hr. Hofr. Thiersch von dem Sicyonier als dem Schüler des ältern Agelades trennt. Nehmen wir nun an, daß nicht der ältere, sondern der jüngere Agelades von Plinius als Lehrer seines Polykletus, den er Sicyonier nennt, angeführt werde, so ist dieser Polykletus derselbe, der oben in Ol. 90. gesetzt wird, und fällt also mit dem ältern aus Argos zusammen. Schwer läßt sich aber mit dieser späten Zeit das vereinigen, was Plinius aus Varro von dem Style seines Polykletus anführt; es scheint demnach mit Hrn. Hofr. Thiersch angenommen werden zu müssen, daß ein älterer Polyklet aus Sicyon Schüler des ältern Agelades, des Meisters des Phidias, war, den Plinius mit dem Argiver verwechselte, also für einen Schüler des jüngern Agelades hielt, und ihn in Ol. 90 setzte, wohin er dann seine Zeitgenossen Myron und Pythagoras nach sich zog*), von denen jener, nach dem, was Plinius selbst über ihn berichtet wahrscheinlich, und dieser wegen der Verfertigung der Bildsäule des Astylos, der schon Ol. 75. siegte, gewiß einer frühern Zeit angehört. Mit Hrn. Prof. Sillig den Ol. 87 und 90 angeführten Pythagoras für den Samier zu halten, möchte darum nicht rathsam seyn, weil ihn Plinius unten nur untergeordnet, mit einem Fuit et alius einführt.

Für Stopas scheint die Ol. 90 besser zu passen, als Ol. 87, da dieser nach Ol. 106, (nach dem cod. Bamb. 107.) an dem Mausoleum mitgearbeitet haben soll; doch bleibt der von Heyne in den antiquarischen Aufsätzen über die Einheit dieses Stopas mit jenem wegen der verschiedenen Kunstgattung erhobene Zweifel zurück, so daß die Annahme von zwei Skopas nicht gerade zu verwerfen werden kann, wenn gleich die Conjectur des Hrn. Prof. Sillig, der (Cat. Art. pag. 416) statt Parasius vorschlägt zu lesen Elius, und so diesen Skopas als Eleer von dem andern als Parier zu unterscheiden, mehr scharfsinnig als wahrscheinlich erscheint.

*) Vergleiche Thiersch, über die Epochen der Kunst ꝛc. S. 215 f. — a. A. II. Anm. S. 65 f.

Läßt man diesen Namen, den Hrn. Hofr. Thiersch (a. a. O. S. 215. — a. A. II. Anm. S. 66) in Perileus ändert, und der nach der Münchner und der Bamberger Handschrift Perelius lauten würde, stehen, so hat er, wie Phradmon, sonst unbekannt, auf die Zeitbestimmung keinen Einfluß.

Fassen wir alles zusammen, so ist klar, daß zwar die Schwierigkeit der Zeitangabe des Plinius, die wohl ihren Grund in der Unrichtigkeit derselben hat, durch die Lesart der Bamberger Handschrift keineswegs aufgehoben, aber für Polykletus ein durch ein berühmtes Werk bezeichneter Zeitpunkt gewonnen wird, und dieser zu Agelades in einem Zeitverhältnisse steht, in dem ihn Plinius allerdings für dessen Schüler ansehen konnte; daß Skopas, dessen Scheidung von dem am Mausoleum Ol. 106 arbeitenden nicht bestimmt ausgemacht ist, dieser Zeit näher rückt, und daß im übrigen der 90sten Ol. nicht mehr als der 87sten entgegensteht. Somit erhält diese Lesart eine hohe Wahrscheinlichkeit, die noch dadurch vermehrt wird, daß, wie Hr. Prof. Sillig (Cat. Art. pag. 554) meldet, die Namen Polycletus und Phradmon in allen Pariser Handschriften, den Reg. III. ausgenommen, fehlen, und daß auch in der Münchner Handschrift die ganze Stelle verstümmelt ist.

Für Patrocles haben meine beiden Handschriften Patrocles; für Echion die Bamberger hier aetion, was sie in manchen Stellen mit elion vertauscht, die Münchner immer Ethio. — Als Zeitalter des Lysippus gibt die Bamberger Handschrift Ol. 113 an; für Euphronides hat sie euphron fucles, was uns auf zwey Namen Euphron und Euclees oder Euclees führen würde, wenn wir ihr hierin Glauben schenken wollten; und für Zeuxin et Jadem, ähnlich den Pariser Handschriften zeuxiaden (Mon. zeusiaden) mit vorhergehendem: discipulum. Statt der 120sten Ol., die auch Sillig (Cat. Art. pag. 210. 215) hat, geben die Bamberger, die Münchner und die Medicelische Handschrift die 121ste und unten statt der 155sten (Cat. Art. pag. 129) die 156ste an; für Dahippus aber Laippus, wie die Pariser (Cat. Art. pag. 177); statt Ctesilai, wofür Sillig (Cat. Art. pag. 165) Ctesilae bat, findet sich in der Bamberger Handschrift clesilae, in der Medic. und Münchner cresillae.

(Die Fortsetzung folgt.)

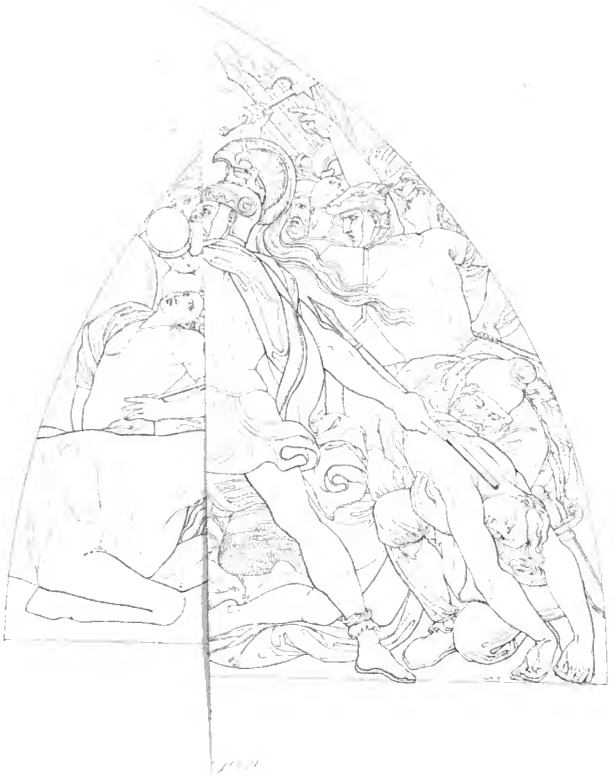
Berichtigung.

Im Kunstblatt Nr. 72 S. 288 Sp. 2 Z. 12 ist zu lesen statt: der Athenienser Eumenes — der Rhetor Eumenius.

Beilage: ein Steindruck.

Verantwortlicher: Redacteur Dr. Schorn.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

N°. 87.

Kunst-Blatt.

Donnerstag 3. November 1831.

Leistungen des Glasmalers Joseph Sauterleute in Nürnberg.

Wie sehr der Ruf eines bedeutenden Künstlers von dem Orte, an welchem er sich aufhält, der Umgebung unter welcher er wirkt, bedingt ist; wie in Städten von großer literarischer Thätigkeit, oder in der Nähe der Höfe und Kunstakademien — das Verdienst anerkannt, hervorgesucht, öffentlich ausgezeichnet wird, während unter andern Verhältnissen es oft Jahre lang im Stillen wirkt, ohne die verdiente Oeffentlichkeit zu gewinnen, davon ist Sauterleute in Nürnberg ein neuer Beweis. Er hat bereits seit fünf Jahren in der Glasmalerei das Ausgezeichnete geleistet, ohne daß sein Name so bekannt geworden ist, wie er es verdiente. Joseph Sauterleute, 1796 in Weingarten, im Königreich Würtemberg geboren, war ein Schüler des Professors und Ritters von Jsopi im Kunstinstitute zu Ludwigsburg. Nach Aufhebung des Institutes übte er sich in der dortigen königl. Porzellanfabrik in der Schmelzmalerei, kam hierher und machte mehrere glückliche Versuche im Glasmalen. Im Jahr 1824 wurde er wieder nach Ludwigsburg berufen, und man übertrug ihm die Leitung der Porzellanmalerei in der dortigen königl. Porzellan-Manufaktur, in welcher er einige bemerkenswerthe Vasen für den königl. Hof verfertigte. Nach Aufhebung der Manufaktur erhielt er von Sr. Majestät dem Könige einen Gehalt, um die angefangene Glasmalerei zu vervollkommnen und arbeitete seit dieser Zeit dahier in Nürnberg ununterbrochen für das schöne Kunstkabinett des hiesigen Handelsgerichts-Assessors und Kaufmanns Hertel, in dessen Sammlung sich mehrere Gemälde von seiner Hand befinden, welche wir weiter unten näher beschreiben wollen. Vorher wollen wir seine Ansichten über Glasmalerei mittheilen.

Unser Künstler stimmt mit der Ansicht nicht überein, als wäre die alte Kunst des Glasfärbens verloren gegangen; denn er macht einen großen Unterschied zwischen Glasmalen und Glasfärben. Er glaubt, nur die Anwendung des gefärbten Glases habe sich verändert; denn nachdem das geheimnißvolle Helldunkel, das im Gemüthe eine so feyerliche Stimmung erregt, aus den Kirchen verschwunden war, flüchtete sich die Kunst der Glasfärbung in die Werkstätte der Goldschmiede, man fertigte gefärbte Gläser statt der Edelsteine, aus rothem Glas schliff man falsche Rubine, aus grünem Smaragde, aus blauem Saphire und so verlor sich die Kunst des Glasmalens allmählich gänzlich, weil der veränderte Geschmack sie nicht mehr begünstigte.

Diese Kunst erfordert einen tüchtigen Meister, der beinahe in allen Arten der Malerei Erfahrung hat; die Glasfärbung erfordert blos einen geschickten Arbeiter in einer Glashütte, welcher mit der Manipulation des Farbenauftrags bekannt ist. Denn alle auf das Glas erst nachher aufgeschmolzene Farben dienen nur, dem rein durchgefärbten Glase mehr Höhe und Abstufung zu geben, weil sie nie so rein und klar werden, als jene von der Hütte, und es gehört dazu große Kunst und gute Berechnung des Effekts, um die aufgetragene Farbe am rechten Ort anzubringen. Aber die neuern Künstler wollten gleich die alten mit einem großen Sprung übertreffen. Sie dachten auf Eine Glastafel alle hohen und durchsichtigen Farben zu bringen, während die Alten die Tafeln meistlich mit Bley verbunden haben, indem die Unmöglichkeit der Sache klar vor Augen lag. Denn, wenn auch die gelbe Farbe auf die Oberfläche des Glases möchte aufgetragen werden, so färben alle andere Oxyde nur den damit verbundenen Fluß, welcher sich zu gleicher Zeit mit an das Glas anschmelzt und solches mit demselben verbindet: durch den Auftrag des cassischen Purpurs wird nicht das Glas roth, sondern der mit dem Oxyd verbundene Fluß gefärbt, eben so ist es mit Violett, Blau, Grün und Braun. Anders ist es mit dem auf der Hütte gefärbten Glase; dort wird das gefärbte Glas zu gleicher Zeit mit dem weißen im Schmelzen der Masse überzogen und man schleift dann diejenigen Stellen, welche eine andere Farbe erhalten sollen aus, um jene leichtflüssigeren Oxyde aufzutragen und aufzuschmelzen. Wie wäre es auch möglich, eine Farbe so lange zu schmelzen, bis das Glas selbst in jenen Grad von Fluß kommt, bis es völlig weich wird? wie könnte man

Digitized by Google

es nur in Fläche erhalten, da die geschmolzene Masse sich in einen Klumpen zusammenziehen würde.

Die alten Glasmaler haben sich viele Mühe gegeben und viele Versuche dieser Art gemacht. Nachdem es die Mode erforderte, in Privat-Gebäuden die Kabinette mit eigentlichen kleinen Kabinett-Bildern zu schmücken, so fanden sie bald, daß in einem Bilde oft zu viel Stellen vorkommen, welche der Kleinheit des Raums wegen nicht ausgeschliffen werden konnten, da es Stückchen gab, worauf oft fünf bis sechs Farben der Composition wegen zu stehen kamen. Sie mußten also Mittel suchen, Farben zu erfinden, welche sich leichter als die Grundfarbe aufschmelzen; aber sie brachten es nicht weiter als bis zu Blau, Grün, Violett und Braun, und diese Farben sind ohne Uebergänge. Ein grüner Baum oder ein grüner landschaftlicher Hintergrund ist so hochgrün, als eine im vordersten Grund stehende Gras-Parthie; ihre Luft ist so dunkelblau als ihr stärkstes blaues Gewand im Vordergrund; daher die Disharmonie in ihren Bildern. Auch die Eintheilung ihrer Verbleiung ist meist ohne Wahl; mitten durch einen Körper, eine Hand, einen Arm, einen Kopf geht ein Blei und unterbricht die ganze Form. Und gerade dieser unbedeutend scheinende Theil der Glasmalerei gehört zu den schwierigsten und wichtigsten. Das verbindende Blei darf keine Form verbergen und muß immer so angewendet werden, daß es einen natürlichen Schatten macht; auch muß die Ausschneidung des Glases immer so eingetheilt werden, daß am Rande desselben keine scharfen Ecken entstehen, weil dort das Glas immer im Feuer springt. Die ganze Eintheilung des Bildes muß so bewerkstelligt werden, daß ein solches zusammengesetztes Bild als nicht mit Blei verbunden erscheint. Viel leichter ist eine ganze Glastafel zu schmelzen, und wenn sie auch noch so groß wäre, indem sich im Feuer die Glasplatte gleich ausdehnt und wieder gleich zusammenzieht. Es war also nicht die schwere Aufgabe zu lösen, die Grundfarben der Glasmalerei zu erfinden, sondern die schwerere, Mittelfarben, Uebergänge zu den Hauptfarben aufzufinden. Denn eine Glasfarbe wird nicht heller wenn man sie dünner aufträgt, was bei andern Malereien der Fall ist, sondern sie bleibt immer in ihrer Stärke; daher die schwere Aufgabe in der Glasmalerei, Haltung und Harmonie in ein Bild zu bringen. Wollte man einem andern Maler die Grundfarben und zwar in ihrer dunkelsten Kraft auf seine Palette geben mit dem Auftrag, ein gutes Bild zu schaffen ohne die Farben zu mischen, oder über einander zu bringen, zu lasiren, ohne die eine heller, die andere dunkler aufzutragen; was für ein Bild würde er zu Stande bringen? wo bliebe die Haltung? mit was wollte er die eine Farbe hervortreten, die andere zurücktreten lassen? Das Hauptstudium des Glasmalers ist daher die Harmonie der Farben. Er muß immer Mittelstöne suchen, um seine hohen Töne durch diesen Gegensatz scheindar noch höher zu treiben; dann nur wird das Auge jenen angenehmen Reiz erhalten, welchen die Glasmalerei zu ertheilen fähig ist.

Ein Glasmaler in unseren Tagen hat leider mit großen Vorurtheilen zu kämpfen und man kann in Beziehung auf ihn Schillers Worte aus Wallenstein anwenden: „Nicht gegen das Ungeheure kämpfe ich, sondern gegen das ewig Gestrige, das darum heute gilt, weil es gestern auch gegolten". Einmal will man nicht zugeben, daß es möglich sey, die alte Kunst zu erreichen, noch weniger sie zu übertreffen, am wenigsten, daß beides geschehen sey. Dann herrscht die Meinung, die Glasmalerei könnte nur in gothischen Gebäuden angewendet werden. Es kann aber gar wohl angenommen werden, daß die alten Griechen und Römer, hätten sie die Glasmalerei in ihrer jetzigen Gestalt gekannt, sie eben so gut, wie ihre Musaik, in ihren Palästen würden angewendet haben. Denn wenn es gehet, in ein Zimmer von dem heurigen Jahre ein Gemälde aus dem fünfzehnten Jahrhundert zu hängen, so müßten wohl Glasmalereien nach Raphaels Gemälden auch dahin passen und wir sind überzeugt, daß es nicht zum Vortheil der Kunst noch der religiösen Bildung der Menschen geschah, daß unsere Kirchen und unsere Wohnzimmer sich überall mit dem lichten und leeren Glase bekleideten. Da als dem Auge beym ersten Strahl der Sonne höhere Wesen in vollester Farbenpracht wie durch einen Zauberschlag sich darstellten, als dem frommen Christen die Bilder der Heiligen im schimmernden Sonnenstrahl entgegenleuchteten, oder dem Fürsten bey dem Erwachen in seinem Schlaf-Kabinet zuerst die Großthaten seiner Vorgänger glänzend entgegentraten; da mußten diese Bilder eben so mächtig anregend und erhebend auf das menschliche Gemüth wirken, als die Kunst noch immer in unsern Tagen, wenn gleich unter andern Formen es thut. Doch genug hiervon!

Sauerleute fieng damit an, weißes Glas bis zu jenem Grad von Hitze zu schmelzen, wo die Farbe zu fließen anfieng und bediente sich zuerst Kunkels Manier, fand aber bald, daß dieser Verfasser nur dem Hörensagen nach geschrieben hat, indem sich in seinen Rezepten lauter Widersprüche finden, so daß es scheint, Kunkel habe nur darum schreiben wollen, um auf Kosten anderer, Neris und Marrets, seinen Namen auf die Nachwelt zu bringen. Bald gewann Sauerleute die Ueberzeugung, daß nur eigenes Nachdenken und Selbstanstudiren auf den rechten Weg führe. Nachdem er nun durch mehrere Proben es dahin gebracht hatte, weißes Glas, in allen möglichen Größen und Formen, ohne Krümmung, Blasen und Sprünge zu schmelzen, so gieng er an das Laboriren von Blau, Purpurroth, Schwarz, Gelb, Violet, Grün, Braun

Digitized by Google

und Fleischroth. Es gelang ihm bald, sowohl das Transparente, als die gleiche Schmelzung der Farben zu erzielen. Jetzt malte er sein erstes Bild: den Erasmus von Rotterdam nach Albrecht Dürer: Er hat es aus sechs Stücken zusammengesetzt, welche, gegen das Licht gehalten, unmerklich sind. Auf dem ersten Stück Glas ist die Inschrift mit einer Arabeske in Zügen nach Dürers Art. Scheift, Einfassung und Monogramm sind hochgelb; als Sinnbild der Gelehrsamkeit und Wachsamkeit ist eine Eule und ein Hahn, grau in grau radirt, angebracht. Das zweite Stück enthält den gut colorirten Kopf mit violetter Mütze und gelbem Umschlag des Oberrocks; das dritte bildet den Aermel und enthält das höchste Roth; im vierten ist der Hintergrund hochblau mit einer grauirten Arabeske; auf dem fünften Stück sind die zwei Aufschläge des Aermels mit aufgeschmolzenem, äußerst schönem und durchsichtigem Violet, und zwei gut colorirte Hände, deren eine eine Feder hält, die andere im Begriff ist, auf ein weißes Blatt Papier zu schreiben. Neben steht eine gelbe Vase mit Rosen und blauen Blumen, ein Pult und ein Theil eines Tisches von lichtem Braun. Auf dem sechsten Stück ist ein aufgeschlagenes Buch nebst drey übereinander liegenden Büchern mit rothem Schnitt. Das Roth und Violett, das Braun und der Fleischton kommen den bessern alten Glasmalereyen gleich und das ganze Bild ist in der Manier von Chr. Maucer, einem der vorzüglichsten Glasmaler des 16. Jahrhunderts, ausgeführt.

Nachdem ihm dieses Bild gelungen war, übernahm unser Künstler das Porträt Albrecht Dürers und führte es auf einer Glastafel ohne Verbleitung aus. Der Hintergrund ist hellgrau. In demselben Tone erscheinen zwey Genien, in eine Arabeske verschlungen, gravirt; sie halten einen Lorbeerkranz über das Haupt Dürers, was eine besonders schöne Wirkung auf das dunkelbraune Haar und den gut colorirten, wenn gleich in der Carnation nicht so ganz, wie der vorige, gelungenen Kopf Dürers macht. Der Pelz, welchen Dürer mit einer Hand zusammenhält, ist lichtbraun und das Gewand hat ein eigenes, seltenes Rothbraun aus einem Niederschlag des Cassischen Purpurs und Silbers. Es kommt der Farbe des Originals ziemlich gleich. Nachdem der oben genannte Kaufmann Hertel diese beiden Bilder acquirirt hatte, beauftragte er den Künstler, die sieben Transparent-Bilder aus Dürers Leben, welche von mehreren jungen Künstlern aus München bey der dritten Sekularfeyer seines Todes im großen Rathhaussaale zu Nürnberg gemalt und aufgestellt wurden, in Glas zu malen, und ob es gleich als eine schwere Aufgabe gelten konnte, dieselben als Cabinets Stücke zu geben, so unterzog sich doch Sauterleute der Aufgabe und hat sie meisterhaft gelöst. Wir verweisen auf die kurze Kritik, welche im Kunstblatt 1850, Dienstag den 7. Dezember erschien, wo über die damalige Nürnberger Kunstausstellung ausführlich gehandelt wird. Nachdem der Verfasser dort mit Recht die pomphafte Ankündigung eines von Heideloff blos mit Lackfarben gemalten Glasfensters der Jakober Kirche in den Hellerschen Annalen getadelt hat, würdiget er diese Sauterleutischen Bilder mit gebührendem Lobe, indem es versichert, daß nicht nur die Farben der Alten erreicht und theilweise sogar übertroffen sind, sondern daß die Bilder namentlich auch durch gefällige Composition und Zeichnung (was Verdienst der Originale ist), durch ungemeinen Fleiß in der Ausführung, Geschmack im Vortrage und gut beobachtete Luft-Perspective sich auszeichnen.

Seit dieser Zeit hat Sauterleute sechs Bilder aus dem Leben der Maria nach Albrecht Dürer in das Hertelsche Kabinet verfertigt, so wie auch die schöne Stablegung von demselben Meister aus der Boisseréeschen Sammlung, deren Original in der hiesigen Moritz-Kapelle sich befindet; wir freuen uns, bey der nächsten Kunstausstellung dahier den Cyklus von 20 Bildern aus dem Leben Maria's von ihm ausgestellt zu sehen und können Künstler und Liebhaber der Kunst versichern, daß Sauterleute sich durch keine Schwierigkeit abschrecken läßt, die einmal betretene Bahn zu verlassen, wie er schon seither jede noch so schwere Aufgabe dieser seltenen und kostspieligen Malerey zur Freude eines Jeden vollkommen gelöst hat.

E.

Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius

von Dr. Ludwig von Jan.

(Fortsetzung.)

§. 2. haben die drei Handschriften Idem et doryphorum viriliter puerum fecit . et quem canona .artifices vocant, (Vergl. Cat. Art. pag. 364), und in der Stelle solusque hominum artem ipse feciisse artis opere judicatur, wo Sillig (Cat. Art. pag. 365) vermuthete artem ipsam effeciisse, haben sie richtig: artem ipsam fecisse. — Die Lesart des cod. Vos. agetera, wird durch die des cod. Bamb. hagetera bestätigt, cod. Mon. hat fehlerhaft accepta. — In der für die Streitfrage über die Polyklete wichtigen Stelle: Proprium ejusdem u. s. w., will Hr. Prof. Sillig (Cat. pag. 367) lesen: Proprium ejus est ut uno erure insisterent signa excogitasse ait Varro et paene ad unum exemplum; da er in seinen Handschriften, mit denen der cod. Mon. übereinstimmt, nur fand: excogitasse ea ait etc....; doch in der Bamberger Handschrift steht die Stelle fast wie in den Ausgaben: Proprium ejus est ut uno erure insisteret signa excogitasse quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad exemplum; worin nur insistorent und quadrata . .ea zu verbessern und unum einzuschalten ist. Woher die Auslassung in den übrigen Handschriften kömmt, liegt am Tage: der Schreiber ihres Originals ging von excogitasse auf

Digitized by Google

esse wegen der ähnlichen Endung über. Wollten wir aber mit Hrn. Prof. Sillig die Worte quadrata tamen esse ea für unächt halten, so sehe ich nicht ein, worauf die Worte ait Varro et paene ad unum exemplum bezogen werden müßten, und wie das ea in die Handschriften gekommen seyn sollte.

§. 3. wird in den Worten: Primus hic multiplicasse varietatem videtur, die Lesart zweier Pariser Handschriften, verritatem, die Sillig (Cat. Art. pag. 284) aufgenommen hat, auch durch die meisten bestätigt.

§. 4. Vicit eum (Myronem) Pythagoras Rheginus ex Italia pancratiaste Delphis posito. Eumdem vicit et Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon. — Hr. Hofr. Thiersch hat (a. a. O. S. 216 ff. — a. A. II. Anm. S. 66) vorgeschlagen zu lesen: Eundem vicit et Leontisco, da die Art, wie Hardouin diese Stelle zu verbessern suchte, weder dem entspricht, was die Handschriften haben, noch dem, was Pausanias VI. 4 §. 2. von der Statue des Leontiscus überliefert hat, indem dort Pythagoras aus Rhegium als Verfertiger derselben genannt wird. Hr. Prof. Sillig (Cat. Art. pag. 401) ändert die Stelle um in: Idem fecit et Leontiscum, fecit et stadiodromon Astylon, was wohl nicht von dem Vorwurfe der Gewaltsamkeit gerettigt werden kann. In Bezug auf jenen Vorschlag aber ist zu bemerken, daß sich die Endung eum in allen Handschriften findet, wenn auch das Vorhergehende mehr oder weniger verdorben ist, wie im cod. Mon. in dem man liest: eundem vicit et leontinus cum fecit et stadia aromon; daß ferner eundem nur in der Münchner Handschrift steht, in der auch Leontinus in dieser Stelle, so wie manches andre in andern darauf hindeutet, daß das emendare in der am Schlusse dieser Handschrift zu lesenden Nachricht *) über den Ursprung derselben, wie auch der Zusammenhang wahrscheinlich macht, sich nicht „bloß auf Vergleichung der Handschrift mit dem Original und Verbesserung der dabey wahrgenommenen Fehler des Abschreibers“, (wovon in dem ganzen Manuscript kaum eine Spur nachzuweisen seyn möchte), sondern vielmehr auf ein Durchcorrigiren des Originals beziehe, so daß derselben, wo sie von allen ältern Handschriften abweicht, nicht zu viel zu vertrauen ist. Es könnte demnach jene Vermuthung nur in dem Falle als bestimmt richtig angenommen werden, wenn sich, wie auch Hr. Prof. Sillig bemerkt hat, ein doppelter Sieg des Pythagoras über den Myron anderweitig nachweisen ließe; und es scheint das Beste zu seyn, die Lesart des Bambergers Codex: Eodem vicit et leontiscum . fecit et stadiodromon etc. von der alle übrigen Handschriften nicht weit abweichen, um jeden Preis festzuhalten; was freilich nicht ohne eine allerdings unsichere Voraussetzung geschehen kann. Es ist nehmlich zwar unbezweifelt, daß vom Pythagoras aus Rhegium eine Statue des Leontiscus gemacht worden ist; es läßt sich aber der Fall denken, daß Plinius, ähnlich dem, was er selbst (XXXV. 10 s. 36 §. 15.) sagt: Apelles inchoaverat aliam Venerem Coïs superaturus etiam illam suam priorem, in seinem Originale etwas dieses Sinnes las: „durch dieses Werk übertraf er auch den Leontiscus“ (nämlich seine eigne Statue), und in diesen Worten einen Sieg über einen Erzgießer Leontiscus zu finden glaubte, wofür sich auch anführen läßt, daß Plinius, wenn auch keinen Erzgießer, doch einen Maler dieses Namens kannte, wenn gleich in der einzigen Stelle, wo er vorkömmt, (a. a. O. §. 35.) in der Bamberger Handschrift steht Leontiscum, was auf ein Kunstwerk, nicht auf einen Künstler dieses Namens hinweist.

§. 6 Lysippum Sicyonium Duris negat, Tullius fuisse discipulum affirmat. — Es fragt sich, kann discipulum hier so absolut stehen, sollte nicht ein Genitiv dabey stehen um anzudeuten, wessen Schüler Lysippus gewesen sey? mir scheint dieß erforderlich zu seyn. Was die Sache betrifft, so bejaht man diesen Ausspruch auf eine Stelle bey Cicero (Brut. 86 §. 296.) Polycleti doryphorum sibi Lysippus aiebat . . magistrum fuisse, wo aber eigentlich nicht gesagt wird, daß er ein Schüler war, sondern daß er sich ein Kunstwerk vorzüglich zum Vorbilde nahm; es erscheint demnach die ganze Stelle, und besonders der Name Tullius, der bey den Gewährsmännern für dieses Buch nicht vorkommt, etwas verdächtig. Nehmen wir die Handschriften zu Hülfe, so finden wir in der Bamberger: Lysippum sicyonium duris negat ullius fuisse discipulum, und in der Münchner: lysippus silicioniorum dux . negat Tullius fuisse discipulum, was aus jener Lesart entstanden zu seyn scheint, weil auch hier affirmat fehlt, was wohl nur deswegen hinzugesetzt worden ist, weil, nachdem für negat ullius geschrieben worden war negat Tullius, ein Gegensatz zu negat nöthig zu seyn schien. Ich glaube daher, daß die Stelle nach der Lesart des Bamberger Codex zu verbessern ist.

Ebendaselbst haben meine beiden Handschriften statt: Athenis Satyrorum turmam: Alexandrum amicorumque ejus imagines summa omnium similitudine expressit, was Hardouin mit wahrhaft lächerlichem Eigensinne gegen die besten Handschriften und die Auctorität des Velleius Paterculus (I. 12) vertheidigt, das ohne allen Zweifel Richtige: Athenis satyrum . turmam alexandri in qua amicorum ejus imagines . . expressit. Im Folgenden haben sie statt has auf imagines, hanc auf turmam bezogen; was wohl zu billigen ist, da es besser zu dem obigen in qua paßt, und es der Velleius a. a. O. ganz ähnlich heißt: quique hanc turmam statuarum equestrium . . ex Macedonia detulit.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Vergleiche Kunstblatt 1827. Nr. 22. — Obss. crit. in Plin. N. H. pag. 11.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 88.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 8. November 1831.

Das Leben des Florentinischen Malers Buonamico Buffalmacco*).

Der Florentinische Maler Buonamico di Christofano, genannt Buffalmacco, war ein Schüler des Andrea Taffi, und wird schon von Boccaccio in seinem Decamerone als ein sehr spaßhafter Mann gerühmt; auch weiß man, daß er ein treuer Gefährte der Maler Bruno und Calandrino gewesen ist, die beide gleich ihm gern Scherz trieben. An seinen vielen Arbeiten, die in ganz Toscana zerstreut sind, erkennt man übrigens, daß er auch in seiner Malerkunst wohl erfahren war. Franco Sacchetti erzählt von ihm in seinen dreihundert Novellen, daß zur Zeit, als er noch bey seinem Meister Andrea wohnte, dieser die Gewohnheit hatte, im Winter, wenn die Nächte lang waren, vor Tag aufzustehen, seine Jungen zu wecken und sich an die Arbeit zu setzen. Dieß war Buonamico sehr verdrießlich, und er sann auf ein Mittel zu verhindern, daß er nicht so im besten Schlafe gestört werde; da fand er einst in einem schlechtgekehrten Gewölbe dreissig große Dreck- oder Mehlkäfer; jedem dieser Thiere befestigte er mit einer ganz feinen Nadel ein Licht auf dem Rücken, zündete es an, und schob zu der Stunde, zu welcher Andrea ihn wecken zu pflegte, durch eine Spalte in der Thüre, langsam einen Käfer nach dem andern in das Zimmer seines Meisters, der eben erwacht war und Buffalmacco rufen wollte. Als Taso die wandelnden Lichter sah, gerieth er in große Furcht, fieng an zu beten und sich Gott zu empfehlen, und anstatt Buonamico zu wecken, steckte er sich tief unter die Decke und blieb so bis zu Tagesanbruch liegen. Am Morgen fragte er Buonamico, ob er gleich ihm Tausende von Dämonen gesehen habe, worauf jener mit Nein antwortete, er habe die Augen geschlossen gehabt, und wundre sich, daß er nicht gerufen worden sey. „Was, dich wecken," rief Taso, „ich dachte an andere Dinge als an Malen, und bin entschlossen in ein anderes Haus zu ziehen." In der folgenden Nacht ließ Buffalmacco nur drei Käfer hinein, und Taso kam durch die Angst der vorhergegangenen Nacht und diese wenigen Teufelchen so um allen Schlaf, daß es nicht so bald Tag geworden war, als er das Haus verließ, in der Absicht, nie wieder dahin zurück zu kehren. Man mußte ihm sehr zusprechen, bis er seine Meinung änderte; der Priester des Kirchspiels indessen, den Buonamico zu ihm brachte, beruhigte ihn, so gut er konnte und als Taso mit Buonamico über den Vorfall sprach, sagte dieser: „Ich habe immer sagen hören, die Dämonen seyen die größten Feinde Gottes; so müssen sie auch arge Gegner der Maler seyn, denn ausser daß wir sie sehr häßlich darstellen, bemühen wir uns, was noch viel schlimmer ist, fortwährend auf Tafeln und Mauern Heilige zu malen, und dadurch zum Trotze der Dämonen die Menschen frömmer und besser zu machen. Weil sie nun Zorn gegen uns hegen, und im Finstern mehr Macht haben als am Tage, treiben sie solch ein Spiel mit uns, und werden es noch ärger machen, wenn wir nicht ganz aufhören wollten zu Nacht zu arbeiten. Also redete er zu österm malen, der Priester stimmte ihm bey, Taso stand nicht mehr in der Nacht auf, und die Teufel wanderten nicht mehr mit den Lichtern im Hause umher. Nach ein Paar Monaten jedoch hatte Taso alle Furcht fast vergessen, und fing an um des Gewinnes willen wiederum bey Nacht aufzustehen und Buonamico zu wecken; alsbald aber zogen auch die Käfer wieder umher, so daß es Noth that, das Frühaufstehen ganz zu unterlassen, wozu der Priester sehr rieth, und als die Sache in der Stadt bekannt wurde, wagte eine lange Zeit weder Taso noch sonst ein Maler bey Nacht zu arbeiten.

Einige Zeit nach dieser Begebenheit, so erzählt der-

*) Aus dem nächstens im Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung erscheinenden ersten Theil der Uebersetzung von Vasari's Lebensbeschreibungen der Künstler. — Wir geben das Leben Buffalmacco's um so lieber als Probe wie die Aufgabe, den Vasari wörtlich ins Deutsche zu übertragen, in dieser Uebersetzung getheilt ist, da schon früher eine sehr wohlgelungene freie Bearbeitung derselben Biographie im Kunstblatt (1823 Nr. 58 ff.) mitgetheilt worden ist, welche einen Maaßstab für die Schwierigkeit der wörtlichen Uebertragung darbietet. Aus dieser Rücksicht lassen wir auch die Anmerkungen hier weg.

Digitized by Google

selbe Sachetti, trennte sich Buonamico von seinem Lehrer Taso, weil er selbst ein ziemlich guter Meister geworden war, und es fehlte ihm nie an Bestellungen. Er hatte zu seiner Wohnung und Arbeit ein Haus gemiethet, neben welchem dicht an ein schon ziemlich begüterter Wollenarbeiter wohnte, der, weil er ein neuer Emporkömmling war, Gänsekopf genannt wurde. Die Frau dieses Mannes stand jede Nacht so zeitig auf, daß Buonamico, der bis dahin gearbeitet hatte, sich erst zur Ruhe legte, wenn seine Nachbarin schon wieder munter war, und sich unglücklicher Weise gerade an der Wand, wo Buffalmacco's Bett stand, an ihr Rad setzte, wo sie so emsig Wolle spann, daß Buonamico vor dem Getöse nicht schlafen konnte. Er sann und sann, wie diesem Uebel abzuhelfen sey, und bald bemerkte er, daß hinter einer Mauer von Backsteinen, die sein Haus und das des Gänsekopfs trennte, der Herd der schlimmen Nachbarin war, so daß man durch eine Ritze sehen konnte, was sie am Feuer trieb. Da erdachte er eine neue List; er machte sich nämlich mit einem langen Bohrer ein Loch, und indem er die Zeit abpaßte, wo Frau Gänsekopf nicht am Feuer stand, sprütze er damit so viel Salz in den Topf der Nachbarin, als ihm gut schien; kam nun der Gänsekopf zum Essen nach Hause, dann konnte er die meisten Male weder Fleisch noch Suppe essen, alles war versalzen und nicht zu genießen. Ein oder zweimale hatte er Geduld, und zankte nur ein wenig; als er aber sah, daß Worte nicht hinreichten, schlug er mehrmals die arme Frau, die verzweifeln wollte, weil sie wußte, daß sie beim Salzen des Essens die allergrößte Sorgfalt beobachtete. Als daher der Mann sie einst wieder schlug, wollte sie sich entschuldigen, dies versetzte aber den Gänsekopf in noch ärgeren Zorn, und er schlug sie von Neuem, bis sie ein solches Geschrei erhob, daß die ganze Nachbarschaft zusammen lief. Darunter war auch Buffalmacco, und als er hörte, wie die Frau des Gänsekopfs ihren Mann anklagte und wie sie sich entschuldigte, sprach er zu diesem, „Wahrlich Freund, hier gilt es billig seyn, du beschwerst dich, daß das Essen Mittags und Abends versalzen ist, und ich wundre mich, daß deiner guten Frau irgend etwas wohlgerathen kann, denn ich begreife nicht, wie sie bey Tag im Stande ist, sich auf den Füßen zu erhalten, da sie die ganze Nacht an ihrem Spinnrade sitzt, und kaum, glaube ich, eine Stunde schläft. Dulde nicht, daß sie die halbe Nacht wache, und du wirst sehen, wenn sie genug schläft, wird sie am Tage ihre Sinne beisammen haben und nicht in so arge Fehler verfallen.“ Er wandte sich hierauf zu den andern Nachbarn, und stellte ihnen die Sache so augenscheinlich vor, daß sie sagten, Buonamico habe Recht und sein Vorschlag müsse Gehör finden; dies überzeugte auch den Gänsekopf, er befahl, sie solle nicht bey Nacht arbeiten, und das Essen war fortan nicht versalzen, wenn es sich nicht etwa die Frau einmal einfallen ließ in der Nacht aufzustehen, denn dann schritt Buffalmacco sogleich zu seinem Mittel, bis der Gänsekopf es endlich dahin brachte, daß sie es ganz unterließ.

Buonamico lieferte eine seiner ersten Arbeiten im Kloster der Nonnen von Faenza, welches auf dem Platze gelegen war, wo jetzt die Stadelle del Prato steht. Er malte dort die ganze Kirche, und unter vielen Darstellungen aus dem Leben Christi, die alle recht gut sind, war auch der bethlehemitische Kindermord abgebildet, wobey er die Leidenschaft der Mörder wie der andern Gestalten sehr lebendig ausdrückte; einige Ammen und Mütter, welche die Kinder den Blutknechten entreißen, gebrauchen Hände, Nägel und Zähne, und alle Bewegungen ihres Körpers zeigen, wie sie von Zorn, Wuth und Schmerz ergriffen sind.

Da jenes Kloster heutigen Tages zerstört ist, kann man von diesen Malereien nichts mehr sehen, als in meinem Zeichenbuche ein colorirtes Blatt, worauf eben jenes Bild von Buonamico selbst entworfen ist. Während er in jenem Kloster arbeitete, schauten die Nonnen zuweilen durch die Leinwandverkleidung, welche er hatte ziehen lassen, um dahinter zu malen, und verwunderten sich sehr, den Buffalmacco, einen wunderlichen und in Kleidung und Lebensweise ganz willkührlichen Mann, immer ohne Mantel und Käppchen arbeiten zu sehen, was in jenen Zeiten allerdings etwas ganz Ungewöhnliches war. Sie sagten dem Hausmeister, es gefalle ihnen nicht, daß er immer nur in der Jacke gehe; dieser beruhigte sie darüber, und sie schwiegen einige Zeit still; endlich indessen, als sie ihn immer nicht anders gekleidet erblickten, fingen sie an zu zweifeln, ob es nicht vielleicht ein Junge sey, der nur Farben reibe, und ließen ihm durch die Aebtissin sagen, sie wünschten den Meister arbeiten zu sehen, und nicht immer den da. Obgleich nun Buonamico deutlich erfuhr, wie wenig Zutrauen sie zu ihm hatten, erwiederte er doch in seiner gefälligen Weise; sobald der Meister komme, wolle er es ihnen sagen lassen. Hierauf stellte er zwei Bänke aufeinander, setzte oben darauf einen Wasserkrug und ein Käppchen darüber, so daß es auf dem Henkel ruhte, verdeckte das Uebrige des Kruges mit einem langen Mantel, den er sorgfältig über die Bänke zog, steckte in den Schnabel, aus welchem man das Wasser gießt, geschickt einen Pinsel und ging fort. Bald nachher kamen die Nonnen, und schauten an einer Stelle, wo er die Leinwand weggezogen hatte, nach der Arbeit, da erblickten sie den falschen Meister im vollen Staate, und in der Meinung, daß er emsig arbeite, und wohl etwas anderes zu Stande bringen werde als jener gemeine Junge, bekümmerten sie sich mehrere Tage weiter nicht darum. Endlich nach vierzehn Tagen, in welcher Zeit Buonamico nicht einmal dort gewesen war, wünschten sie zu sehen,

Digitized by Google

was für schöne Dinge der Meister vollendet habe, und eilten in der Nacht, als sie ihn fortgegangen glaubten, seine Malereien zu betrachten; wie verwirrt aber und beschämt blieben sie stehen, als sie, eine neugieriger als die andere, den feierlichen Meister entdeckten, der in vierzehn Tagen nichts gearbeitet hatte. Sie erkannten, daß Buonamico sie nach Verdienst destraft hatte, und daß seine Arbeiten lobenswerth waren, deßhalb ließen sie ihn durch den Castellan rufen, und Buffalmacco machte sich mit großem Gelächter und Vergnügen wieder an die Arbeit, indem er ihnen gezeigt hatte, welcher Unterschied zwischen einem Menschen und einem Krug sey, und daß man nicht immer von den Federn auf den Vogel schließen dürfe. In wenigen Tagen vollendete er hierauf ein Gemälde, mit welchem sie in allem sehr zufrieden waren, nur meinten sie die Gesichter erschienen etwas zu blaß. Dieß hörte Buonamico, und weil er wußte, daß die Aebtissin Vernaccia hatte, einen Toscanischen Wein von der besten Sorte, den sie zum Meßopfer verwahrte, sagte er ihnen, um solchem Fehler abzuhelfen, gebe es nur ein Mittel: man müsse die Farben mit gutem Vernaccia-Wein auflösen, dadurch würden die Wangen und die Hautfarben der Gestalten roth und lebendig. Die guten Schwestern, welche alles glaubten, versorgten ihn von nun an, so lange er arbeitete, mit gutem Vernaccia-Wein, und Buonamico freute sich dessen, genoß ihn und gab mit seinen gewöhnlichen Farben den Gestalten ein frischeres und lebhafteres Colorit.

Als er diese Arbeit beendet hatte, malte er in der Abtei von Settimo einige Begebenheiten aus dem Leben des heil. Jacob in der Capelle des Klostergangs, welche diesem Heiligen geweiht ist, und stellte in der Wölbung die vier Patriarchen und die vier Evangelisten dar, wobei merkwürdig ist, mit welcher Natürlichkeit der heil. Lucas in die Feder bläst, damit sie Tinte von sich gebe. In den Bildern an den Wänden, deren fünf sind, erkennt man gute Stellungen, und alles ist erfindungsreich und mit Urtheil ausgeführt. Da aber, wie man an diesem Werke sieht, Buonamico, um die Fleischfarben durchsichtiger zu machen, alles mit einem salzigen Violett untermalte, welches mit der Zeit eine Feuchtigkeit entwickelt, von der das Weiß gleich den andern Farben aufgezehrt wird, so ist nicht zu verwundern, daß dieses Werk verdorben und beschädigt ist, während andere, die viel früher gearbeitet sind, sich vortrefflich gehalten haben. Anfangs glaubte ich, diese Malerei habe durch Nässe gelitten; als ich aber späterhin andere Arbeiten von demselben Meister genau betrachtete, fand ich die Ursache ihrer Verderbniß vielmehr in dieser eigenthümlichen Gewohnheit Buonamico's; sie sind in solchem Grade verdorben, daß man weder Zeichnung noch sonst etwas erkennt, und wo die Fleischfarben standen, nichts als das Violett geblieben ist. Wer also seinen Malereien lange Dauer wünscht, darf diese Weise nicht nachahmen. Als Buonamico das oben genannte Werk beendet hatte, verfertigte er zwey Bilder in Leimfarben für die Carthäuser-Mönche zu Florenz, von denen eines an dem Platze angebracht ist, wo die Choralbücher stehen, und das andere unten in der alten Capelle hängt. Ferner verzierte er in der Abtei zu Florenz die Capelle der Giochi und Bastari, die neben der Hauptcapelle gelegen ist, und diese Malereien haben sich, obgleich die Capelle später der Familie der Boscoli überlassen wurde, bis auf den heutigen Tag erhalten. Er stellte darin die Leiden Christi schön und lebendig dar, zeigte in Jesus, der die Füße seiner Jünger wäscht, viele Demuth und große Geduld, und in den Juden, welche ihn vor Herodes bringen, Stolz und Grausamkeit; vornehmlich aber bewies er seine Kunst und Fertigkeit bei einem Pilatus, den er im Gefängnisse darstellte, und bey Judas, der an einem Baume hängt, weßhalb man gern für wahr hält, was von diesem fröhlichen Maler gesagt wird, nämlich er habe keinem Meister seiner Zeit nachgestanden, wenn er Fleiß und Mühe aufwandte, was indessen selten der Fall war. Einen Beweis von der Güte einzelner seiner Malereien geben die Fresco-Bilder, die er in Ognissanti, wo jetzt der Gottesacker ist, mit so vielem Fleiß und Vorsicht arbeitete, daß der Regen, welcher Jahre lang daran herunter floß, sie nicht verdorben hat; vielmehr erkennt man ihre Vorzüge noch sehr wohl, und sie haben sich so gut erhalten, weil sie völlig auf dem frischen Kalk ausgeführt sind. Er stellte auf jenen Wänden über der Gruft der Altorti die Geburt Christi und die Anbetung der Könige dar. (Die Fortsetzung folgt.)

Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius

von Dr. Ludwig von Jan.

(Fortsetzung.)

§. 7 Itaque optime expressit Herculem Delphis et Alexandrum, Thespin venatorem et Thespiadas: proelium equestre: simulacrum Trophonii ad oraculum: quadrigas Medeae complures: equum cum fascinis: canes venantium. Statt Thespin venatorem et Thespiadas hat Hr. Prof. Sillig (Cat. Art. pag. 211) vorgeschlagen: Thestin venatorem et Thestiadas: was wenn statt Thestius eine andre Form dieses Namens, Thestis, nachzuweisen ist, viel Wahrscheinlichkeit für sich hat; doch scheint die Bamberger Handschrift auf etwas andres zu führen. Sie hat nämlich nur thespis venatorem et proelium equestre, woraus sich mit geringer Veränderung Thespis venatorem etc. machen läßt, so daß wir hier die Stadt Thespiae hätten, die, wie Delphi und das Orakel des Trophonius in Böotien lag und durch Kunstwerke, besonders den

Digitized by Google

N°. 89.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 15. November 1831.

Oeffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831.

(Fortsetzung.)

2.

Ausstellung der Gesellschaft brittischer Künstler in Suffolk Street.

In einer neueren italiänischen Reisebeschreibung findet man einer mehr seltsamen und ökonomischen als eleganten Verzierungsart gedacht, welche der Verfasser in einem Pallaste fand, wo die Wände eines Saales so gemalt waren, daß man beym Eintritt in denselben glaubte, er sey mit weißem Sammt behangen und mit einer schönen Gemälde-Sammlung in glänzenden Rahmen angefüllt; wenn man sich aber näherte, bewiesen sich die letztern als elende Stücke angestrichener Latten und die Gemälde waren plumpe Klexse. Obgleich nun eine solche Bettelhaftigkeit und Hintergehung für den Londoner Spießbürger berechneter scheint, als für die Bewohner des klassischen, kunstberühmten Italiens, so dürften die wetteifernden Häuser von Suffolks und Sommerset den Wint doch merken und zwey Drittel der Wände ihrer Ausstellungssäle in der angedeuteten geistreichen Weise, mit dem gleichen Gewinn für die Kunst und mit dem gleichen Genusse für den Kenner bedecken, den die schlechten Erzeugnisse hervorbringen, welche sie jährlich ausstellen, um ihre Kataloge anzuschwellen und das Publikum glauben zu machen, jeder Zoll der Wände sey mit „Kunstproduktionen“ bedeckt. Diese Massen von Stümperarbeiten schmälern das Vergnügen, welches mit der Betrachtung der wenigen echten Kunstwerke verbunden ist. Solche Sammlungen würden, wie die Sybillinischen Bücher, in dem Verhältniß an Werth gewinnen, in welchem sie an Zahl verlieren, während jetzt zuweilen ein gutes Gemälde dem Beobachter eben so erfolgreich verborgen wird, wie ein Waizenkorn in einem Bündel Stroh. John Bull scheint aber besser zu verstehen, wie viel man für einen Schilling zeigen müsse, als er sich um den Werth des Vorgezeigten bekümmert. Und was die mit dem Aufhängen der Gemälde beauftragten Committeen betrifft, so ist der elendeste Henker geschickter und mitleidsvoller, als diese Herrn. Man sehe nur die diesjährige Suffolk-Street-Ausstellung an. Haben sie nicht die größten Gemälde sämmtlich in eine Linie mit dem Auge gebracht, während man die kleinern entweder als bloße Lückenbüßer behandelte, oder sie ganz und gar aus dem Bereiche einer natürlichen Sehkraft brachte? Der Scharfsinn dieser Anordnung ist bewunderswerth und wird niemand es mißbilligen, daß fast alle diese Dinge so und nicht anders aufgehangen sind; allein warum hat man sie überhaupt aufgehangen? Und unter denen, die man sehen kann, verdienen viele gewiß in der Höhe zu thronen, wo man sie nicht sieht.

Wenn man die „Wasserfarben-Gesellschaft“ ausnimmt, ist keine der übrigen Ausstellungen „ausschließlich“, da sie ihre Thore menschenfreundlich so vielen Gemälden öffnen, als der Raum fassen kann, oder eher mehr, als der Raum fasst. In diesem Jahre sollen über vierhundert Gemälde wegen Mangels an Raum von der Suffolk-Street-Ausstellung zurückgewiesen worden seyn; wenn die zurückgewiesenen schlechter waren, als viele von denen, welchen die Gnade der Aufnahme zu Theil wurde, so müssen sie freilich beklagenswerthe Erzeugnisse gewesen seyn. Man sagt jedoch, die Abgewiesenen seyen gerade nicht die Schlechtesten gewesen und man hätte nach dem Kunstcharakter einiger zurückgewiesenen Gemälde folgern dürfen, die Ausstellung werde in diesem Jahre allen früheren weit vorzuziehen seyn.

Allein die Gesammt-Weisheit der Akademiker, so wie der Nicht-Akademiker ist nicht unfehlbar. Die königliche Akademie verwirft mit ebenso viel Takt und Klugheit wie die Gesellschaft der brittischen Künstler in Suffolk-Street, denn eines der besten Gemälde in der Ausstellung der letztern ist im vergangenen Jahre von der erstern zurückgewiesen worden, während andererseits die Akademiker ein und das andere Gemälde aufgenommen haben, über welches die stolzen Suffolklaner die Nase rümpften und das sie aus dem Haus warfen, — ein

Digitized by Google

hinreichender Beweis, daß das Verwerfen nicht für Schmach, das Zulassen nicht für Ehre zu rechnen ist.

Man hat geäußert, die diesjährige Ausstellung in Suffolk-Street sey vorzüglicher als eine der vorhergehenden: wir haben nicht entdecken können, daß dieß der Fall sey, denn mit Ausnahme einiger Porträts, die besser sind als gewöhnlich, bemerken wir keine Fortschritte. Ja, wir müssen sagen, daß, wenn die hier gesammelten Gemälde den Zustand der Kunst in den drey vereinigten Reichen bezeichnen sollen, dieser allerdings schlecht seyn muß. Man findet hier einige geschickt behandelte Gegenstände und vieles, das von geübter Hand zeugt, allein nichts geistiges, nichts, das von Erfindungsgabe zeugt. Alle bessern Gemälde stellen wenig mehr als hausbackene Gegenstände dar, und eine furchtbare Mehrzahl das Niedrigste dieser Art, namentlich die gewöhnlichsten häuslichen Vorfälle und Begebenheiten, welche entweder mit einfältiger Zahmheit dargestellt oder ins Komische übertrieben wurden. Wenn die Anzahl von Erzeugnissen dieser Art einen Maaßstab für den Geschmack des Publikums abgibt, wie sich dieß wohl annehmen läßt, so muß man der Ansicht werden, daß derselbe eher rückwärts als vorwärts schreitet. Wo solche Schwämme an dem Stamme der Kunst wachsen, vermuthet man mit Recht innerliche Krankheit und Verfall und die geistige Lebenskraft muß sich verzehren, wenn nicht ernstliche Gegenmittel angewendet werden. Es ist eine Wahrheit, die ausgesprochen werden muß — die Kunst, besonders die Oelmalerey wird von Tag zu Tag trivialer, die Gegenstände welche die englischen Maler mit Vorliebe wählen, sind nichtssagend, oder schmutzig oder durchaus pöbelhaft — und nicht allein gemein an sich, sondern mit Geistesarmuth, ohne jenen Geschmack und jene technische Vollendung ausgeführt, welche ähnliche Scenen der Flamändischen Schule so erträglich machen. Man findet hier nicht nur die gewöhnliche Physiognomie, sondern eine ungemein ungefällige Art von Nachahmung in dem Ausdruck bey der Mehrzahl von Gemälden, die man Genregemälde nennt und welche, mit Ausnahme der Porträts, die Masse der hiesigen Ausstellungen ausmachen. Es ist nicht minder zu bedauern, daß so viele Maler der neuesten Zeit sich so gerne der Farce und Hausmusterei hingeben, während andere eine betrübte Sentimentalität affectiren, was wo möglich noch schlimmer ist. Dann haben wir wieder andere, denen mehr an dem altmodischen Kleiderprunk, in welchem sie ihre Personen darstellen, als an irgend etwas anderm zu liegen scheint. Newton hat diesen modern antiken Dingen eine gewisse Beliebtheit verschafft, allein seine Nachfolger halten sich in einer Entfernung von ihm, welche ihre Achtung für den Meister ausspricht, ohne daß sie sich dadurch die Achtung der Kunstfreunde erwerben: sie ahmen das nach, was in seinen Gemälden blos Nebensache — keineswegs jedoch eine empfehlenswerthe — ist, und lassen das vermissen, was seine Verdienste bedingt. Auch ist sowohl in der Wahl der Gegenstände wie in der Behandlungsart derselben, trotz der Wunderlichkeit, welche die Stelle der Originalität vertreten muß, bey weitem zu viel Routinirtes. Wenn die Englischen Künstler bey diesem Systeme bleiben, so ist große Gefahr vorhanden, daß Einfachheit und Natur ganz verschwinden und alles einem gewaltsamen, bühnenartigen Effect geopfert wird. Wie auf der Bühne, so ist auch in der Malerey die Posse, das Melodram an der Tagesordnung; was nicht Posse ist, gehört dem letztern an, bis Natur und Poesie aus den Mode-Gemälden verbannt seyn werden, wie sie es schon aus den Mode-Romanen sind. Wir nehmen natürlich die Porträtmalerey, persönliche wie topographische hier aus; letztere ist, nebenher bemerkt, über die eigentliche Landschaftmalerey, namentlich über den poetischen Styl idealer Scenerie, worin Claude, Poussin, Ruysdael und andere die Natur in allen ihren mannichfaltigen Reizen so erfolgreich dargestellt haben, jetzt fast ganz Meister geworden. Wir bekommen jetzt, wie schon mehrfach richtig bemerkt worden ist, in England nur Ansichten zu sehen und in diesen werden gewisse conventionelle und verführerische Effecte angebracht, welche dem Auge schmeicheln, während die Phantasie durchaus unthätig bleibt. Gelegentlich bekömmt man aber auch etwas Theatralisches, wenn nicht Ideales in diesem Zweige zu sehen; denn unter den Händen eines Martin, Danby und einiger andern, ist die Landschaft auch melodramatisch, bloßer scenischer Prunk geworden, und das glänzende Durcheinander und der schreiende Wirrwar gelten bey der großen Menge für Energie und Größe. Martin selbst ist in dieser Art lästig, der kopirte Martin aber unerträglich. Damit soll nicht gesagt seyn, die Landschaften zeigten uns nie die Natur; es ist aber die Natur in Krämpfen, was ohne Zweifel ganz gut ist, um die Leute in Schaaren herbeizulocken, die ein solches Farbenwunder anstaunen, um „Sensation“ zu machen. Einige dieser unnatürlichen Hervorbringungen mögen wohl von Kraft zeugen, allein sie deuten eher auf Krankheit als auf Gesundheit, wie die Muskelkraft eines Wahnsinnigen die eines gleich kräftigen Mannes in vollkommener Gesundheit bey weitem übertrifft.

Fast alle Impulse der Kunst scheinen jetzt centrifugaler Natur zu seyn, und suchen die möglichsten Extreme des Schwülstigen oder Gemeinen. Im Gegensatze zu Martin's Uebermaaß von Prunk und Pracht und Größe und den unaufösbaren Räthseln, welche uns in der Gestalt von geschichtlichen Gemälden anstarren, stellt sich uns genug und mehr als genug von dem dar, was mit Hunds-

Digitized by Google

lichern, Ställen, Kneipen, Metzger- und Gemüse-Buden verwandt iſt und zu den Geniestreichen böſer Schuljungen, Affen, und der Gattung von Naturweſen gehört, welche Tröblern gleichen. —

In dem Vorzimmer unſerer Ausſtellung finden ſich Gemälde, welche jeden in Erſtaunen ſetzen. Vorerſt ſieht man hier, was im Katalog „Komiſche Muſe“ bezeichnet iſt, obgleich nichts beſonders Luſtiges in dem gedankenleeren Grinſen dieſes Geſichtes iſt, es müßte denn der alberne Ausdruck des Kopfes ein graphiſches Epigramm ſeyn ſollen, welches den gegenwärtigen Zuſtand der engliſchen Komödie ſatyriſch reflektirt, in welchem Falle der Maler alles Lob verdient. Darüber hängt des Contraſtes wegen, das Porträt einer Lady, unglücklich, mürriſch, ſchlumpig, alſo nicht vorzüglich Lady-artig ausſehend. Man kann die Leute, welche erſt dergleichen „Sizerinnen“ malen und die Porträts dann in die Ausſtellung ſchmuggeln müſſen, nicht genug bedauern. Ein anderes Gemälde hier, Prior's „Heinrich und Emma“ darſtellend, zeichnet ſich durch ſeine Größe, wenn auch nicht durch ſeinen Werth aus: es iſt uns etwas ganz Aehnliches als Titelkupfer zu einem Sirpenny-Geſangbuch vorgekommen, nur daß hier die Figuren zur Lebensgröße gediehen ſind, ohne daß ſie oder die Kunſt dadurch gewonnen hätten. Wir ziehen dieſem großen Stück Leinwand Inskipp's „Ende-Monat“ weit vor; es iſt dieſes eine geſchickte Arbeit und hat eine beträchtliche Stärke des Tones; allein die Ausführung würde einem größern Gemälde beſſer anſtehen als dem beſchränkten Raume; die Perſpective iſt ein bloßes Geklecke und ſieht unangenehm fettig aus, es iſt eine „letzte Oelung“. — Havell's „Ufer des Keswick-See's“ iſt eine grelle Uebertreibung, wo Gelb und Purpur um den Rang ſtreiten. So unnatürlich und gezwungen dieſes Gemälde aber auch in dieſer Hinſicht iſt, ſo zeugt es doch von einigem Talent. Vielleicht würde es auch weniger bunt erſcheinen, wäre es in einer lebendigeren Nachbarſchaft. — Nicht ohne Verwunderung findet man ein ſo bewundernswerthes Porträt wie das des „Türkiſchen Conſuls“ von Thompſon in dem Vorgemache. Das Geſicht iſt ungemein kühn und verſtändig und Zeichnung wie Farbengebung ſehr brav; ſchon die Haltung, die ungezwungen und originell iſt, zeigt einen bedeutenden Grad von Charakter und Ausdruck.

Unter dem wunderlichen Titel „Exeunt omnes“, der, da er ein bloßer Name iſt, welcher die Natur des Gemäldes durchaus nicht bezeichnet, die Neugierde erregt, ſtellt Pidding einen der gäng und gäben Scherze dar, welche jetzt ſo ſehr geſucht werden. Ein boshafter Affe hat einen Fliſchkorb, mit welchem eine Frau eine ſteile Treppe herabſteigt, aufgeſchnitten und die beſchuppte Schaar ſtürzt ſich dem Geſetze der Schwere, aber nicht dem einer künſtleriſchen Darſtellung folgend heraus, die Bewegung iſt zu plötzlich, als daß ihre Wirkung von dem Pinſel beſchrieben werden könnte. Die Fiſche ſind gut gemalt und ſie und der Affe ſind offenbar der Hauptvorwurf des Künſtlers geweſen. Die Frau iſt ſchlecht gezeichnet, die Treppe nicht perſpektiviſch und die ganze Anordnung des Gemäldes ungeſchickt. Wir hätten über dieſes Erzeugniß nicht ſo viel Worte verloren, wenn es nicht ein Gegenſtand der allgemeinen Aufmerkſamkeit geweſen wäre und als Beyſpiel diente, wie ſehr der Geſchmack des hieſigen Publikums geſunken iſt, und auf welche niedrige Weiſe die Künſtler und Vorſteher unſrer Ausſtellungen dieſem verderbten Geſchmacke ſchmeicheln.

Weſtall's „Thal von St. Vincente auf Malta“ iſt eine treffliche Landſchaft, vielleicht das beſte, was dieſes Gemach enthält. Hier findet ſich auch ein anmuthiges kleines Gemälde von Slater „Morgen-Waſchen“ betitelt, in welchem er glücklicher war, als in ſeinen größern und ausgearbeiteten Werken, wo er an veraltete Seldenzeuche und Putz zu viel Mühe verwendet. — Doch es iſt Zeit, den Saal zu betreten, obgleich ein Blick auf das Gemälde über dem Eingang, das unglücklicherweiſe „Unentſchloſſenheit“ überſchrieben iſt, uns faſt unſchlüſſig machen könnte, ob wir uns weiter wagen ſollen. Man freut ſich, hier noch einiges von Sir Thomas Lawrence's Hand zu finden, obgleich es nur Bruchſtücke, d. h. Hände und Köpfe ſind; der übrige Theil der Figuren, ſo wie die Acceſſorien ſind von Simpſon, der ſich übrigens nicht als ein Simſon in der Kunſt bewährt hat. Es iſt daher auch nicht zu wundern, wenn man in dieſen Porträts die Hand und den Geſchmack des verſtorbenen Präſidenten nicht erkennt, da der herrliche Genius Lawrence's ihnen die letzte Vollendung nicht mehr geben konnte. Allein ſelbſt durch Simpſon gewiſſermaßen verunſtaltet, dienen ſie Lonsdale's „Porträt des Lord Kanzlers“ immer noch nicht zur Folie; die Färbung iſt hier kalt und matt und die Geſtalt ohne Würde. Etwas Tintenartiges des Tones in den Schatten und die Härte der Umriſſe charakteriſirt alle Arbeiten dieſes Künſtlers, die wenig Lobenswerthes haben, das für ſolche Mängel entſchädigte.

Hurſtone's „Porträt des Viscount Shane“ iſt von dem vorigen in jeder Hinſicht ſehr verſchieden und eines der beſten Gemälde von dieſem Meiſter. Hurſtone ſcheint ſich Th. Lawrence zum Vorbilde gewählt zu haben: er ſtellte hier einen ſchönen kleinen Knaben dar, welcher faſt ganz den glücklichen Charakter hat, durch den ſich Lawrence's Kindergeſtalten auszeichnen.

Nahe dabey hängt ein anderes vorzügliches Porträt von Thompſon, „der Schwärmer“ überſchrieben: es iſt mit Geſchmack und Geiſt erfunden und gemalt; das

Digitized by Google

Gesicht ist voller Ausdruck und Feinheit; die Farbengebung rein und gut und das Ganze anziehend und effectreich, und dennoch vollkommen natürlich und ungezwungen. Wir sagen nicht zu viel, wenn wir behaupten, Thompson könne sich jedem brittischen Porträtmaler ohne Scheu an die Seite stellen. Es wäre zu wünschen, man könnte eben so günstig von den Porträts dieser Ausstellung überhaupt sprechen, die man noch kein Jahr in so großer Anzahl gesehen hat; allein die Mehrzahl derselben beweist für sehr wenig, und viele für gar kein Talent. Die Maler werden ohne Zweifel den Sitzenden die ganze Schuld beimessen; allein obgleich sie dumme Gesichter nicht sehr anziehend und gemeine Leute nicht zu dem machen können, was sie dem Katalog zu Folge seyn wollen, nehmlich zu vornehmen Herrn und Damen; so bietet das rohefte Gesicht doch eben so viel Raum für den Künstler dar, wie ein Behälter von Pudding und Beefsteak. Mangel an Talent, Fleiß und gutgeleitetem Studium, an Natur, Einfachheit und Leben charakterisirt fast alle neuern englischen Porträts.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kritische Bemerkungen zur Kunstgeschichte des Plinius

von Dr. Ludwig von Jan.

(Beschluß.)

§. 34. Statt Polydorus hat cod. Bamb. Polyidus, und cod. Mon. polsidus; statt Pollis beide Pollis welcher Name sich im Cataloge des Hrn. Prof. Sillig als der eines Architekten findet.

§. 35. Statt Cacizotechnus steht in der Bamberger Handschrift calatexitechnus, in der Münchner cacotaxitechnus, welches beides für das von Sillig (Cat. Art. pag. 127,) vorgeschlagene κατατηξίτεχνος spricht.

§. 36. In mentione statuarum est et una non praeterunda, licet auctoris incerti, juxta Rostra, Herculis tunicati Eleo habitu, Romae torva facie sentiamque suprema in tunica. — Diese Stelle gehört zu den schwierigsten. Eleo habitu findet sich so wenig als Oetaeo habitu, das Heyne in seinem Abdrucke dieses Buches, Turnebus folgend, aufgenommen hat, in den Handschriften; Harduin führt aus den seinigen an: Soleo habitu, die Bamberger hat solaeo habitu, die Münchner solo habitu. Ich verfiel daher auf Joleo habitu, das der Jole wegen von Dejanira dem Hercules geschickte Gewand, oder soloci habitu, von dem der Festus angeführten Worte solox, das „mit dicken Fäden“ bedeuten soll; keines von beiden paßt aber in unsre Stelle, weßhalb ich unentschieden lassen zu müssen glaube, was hier zu lesen ist. Auffallend ist auch Romae, nach den Worten juxta Rostra und zwar durch einen Theil der Beschreibung der Statue von denselben getrennt. Statt sentiantaque suprema in tunica hat cod. Bamb. sentiensque suprema tunicae, und Mon. sentiantique suprema tunica wofür mir das Beste scheint: sentientisque suprema a tunica.

Cap. 34. Sect. 40. hat die Bamberger Handschrift statt Hoc signum exstat Thebis hodierno die, h. s. exstat hodia rhodi, was durch die Lesart der Münchner, extat hodierno dia einiger Massen unterstützt wird. Doch ist hier, wo von einer Bildsäule des Learchus, dessen Vater König in Theben war, die Rede ist, der Name dieser Stadt wohl nicht zu tilgen. Sect. 41. heißt der Name des Architekten in meinen beiden Handschriften Timochares.

Aus den Stellen, welche von den verschiednen Erzarten handeln, hebe ich hier nur eine heraus, nemlich die über das Campanische Erz, Cap. 8. Sect 20, wo man in den Ausgaben, wie in allen bisher bekannten Handschriften liest: In reliquis generibus palma Campano perhibetur. Simile in multis partibus Italiae provinciisque. Sed octonas plumbi libras addunt et bene (al. lene) recoquunt propter inopiam ligni, in der Bamberger Handschrift aber: In reliquis generibus palma Campano perhibetur utensilibus vasis (vielleicht et vasis) probatissimo. Plurimis fit hoc modis. Namque Capuae liquatur non carbonis ignibus, sed ligni; purgaturque roboreo cribro profusum aquam (vielleicht in aquam) frigidam, ac saepius simili modo coquitur, novissime additis plumbi argentarii Hispaniensis denis libris in centenas aeris. Ita lentescit coloremque jucundum trahit, qualem in aliis generibus aer's adfectant oleo ac sole. Fit Campano simile in multis partibus Italiae provinciisque; sed octonas plumbi libras addunt et carbone recoquunt inopia ligni; wodurch Aufschluß über die Art der Bereitung dieser Erzart gegeben, in dem, was sich in den Ausgaben findet die offenbar falsche Lesart bene verbessert wird, und das octonas plumbi partes, das Harduin aus dem Folgenden erklärte, im Vorhergehenden seine Erklärung findet. An der Aechtheit dieses Fragmentes kann aber um so weniger gezweifelt werden, da Isidorus Hispalensis, der bekannte Epitomator des Plinius, (Orig. XVI. 19.) vom Campanischen Erze sagt; Campanum . . utensilibus et vasis omnibus probatissimum, was offenbar aus dieser Stelle entnommen ist. Die Auslassung geschah dadurch, daß der Abschreiber von dem einen Campano zu dem andern sich verirrte, wie in der Münchner Handschrift deutlich zu sehen ist, in welcher perhibetur, das sich in andern nach dem Worte Campano erhalten hat, fehlt.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 90.

Kunst-Blatt.

Donnerstag 17. November 1831.

Oeffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831.

(Beschluß.)

2.

Ausstellung der Gesellschaft brittischer Künstler in Suffolk Street.

Nach Linton's „Ansicht von Civita Castellana" zu urtheilen, hat die Reise dieses Künstlers nach Italien seinen Styl eher herabgestimmt als seine Einbildungskraft gestärkt. Abgesehen von dem Malerischen der dargestellten Scenerie zeigt diese Landschaft kein ausserordentliches Verdienst oder auszeichnende Eigenschaft, ja, träten die Massen von Gebäuden nicht so vortheilhaft herein, so möchte die Arbeit eine sehr alltägliche seyn. Der Ton der Farbe ist zu einförmig und der Vordergrund ganz geistlos. Doch ziehen wir dieses Gemälde Linton's seinen andern Gaben z. B. der „Ankunft einer griechischen Flotte" u. s. w. vor, die zu viel bühnenartiges haben, als daß sie geschmackvoll seyn könnten. — „Der große Eingang in die Kathedrale von Rouen" von Roberts ist ein meisterhaftes architektonisches Gemälde und eine treffliche Abbildung des prächtigen Gebäudes; die Färbung aber ist nicht so gut wie manche andere Arbeiten dieses Künstlers; besonders ist die ungefällige grünliche Farbe an dem Bau und der Mangel an Durchsichtigkeit der Schatten auffallend, auch die Umrisse könnten in seinen Oelgemälden fester und bestimmter seyn. Maddox sollte ihm entschiedener als Vorbild dienen: in den architektonischen Arbeiten dieses Künstlers ist ein Grad von Genauigkeit und Einsicht in alle Details, welche den strengsten Richterblick aushält.

Was sollen wir von Davis' „Jagd" sagen? Trotz dem Talente, von welchem dieses Gemälde Zeugniß gibt, dem Geist und der Natur, mit denen die einzelnen Pferde und Hunde gezeichnet sind, der Wahrheit in den Details, und der Lebendigkeit und Treue der ganzen Scene, ist doch alles eher berechnet, dem Jäger als dem Kunstfreunde zu gefallen. Was die Verdienste des Gemäldes in der Meinung des erstern ausmacht, nimmt ihm in den Augen des letztern seinen Werth. Es ist betrübend, einen so wackern Künstler mit solchen Arbeiten heimgesucht und Arbeiten dieser Art in einer Ausstellung als Kunstwerke angesehen zu wissen.

Historische Gemälde finden sich in dieser Ausstellung nicht, man müßte sich denn so weit vergessen, die monströse Posse „Esther und Ahasverus" so zu benennen. Die Gesellschaft hätte dieses Gemälde zurückweisen sollen, wenn nicht ihres eigenen Rufes willen, doch aus Mitleid mit dem Verfertiger desselben.

„Die Feier des Gesetzes" von Hart wird die Perle der diesjährigen Ausstellung genannt. Obgleich wir dieser Arbeit eine vorzügliche Stelle unter den Gaben dieses Jahres anweisen, stimmen wir doch mit jener Ansicht nicht ganz überein. Die Wirkung ist ohne Frage sehr glänzend, Licht und Schatten mit Einsicht behandelt, die Gruppirung trefflich und manche der Köpfe wahrhaft bewundernswerth; allein es ist in dem Ganzen mehr Lebhaftigkeit als Reichthum der Farbengebung und die Nachahmung Rembrandts tritt zu grell hervor.

Prentis' „Elfte Stunde" fand großen Beifall. Schade, daß der Künstler so wenig Phantasie hier entwickelte. Die Hauptfigur, an welche jedes Auge natürlich zuerst den Maaßstab legt, ist bey weitem nicht so gut, als einige andere; der Ausdruck im Gesichte des Wucherers ist eben nicht der eines sterbenden Sünders, und sein verschwenderischer, herzloser Sohn nähert sich zu sehr der Caricatur, während der Geistliche etwas zu affectirt puritanisch aussieht. Prentis verspricht indessen sehr viel, aber er ist deshalb noch kein zweiter Hogarth oder Willie: im malerischen Ausdruck ist er noch sehr unerfahren; Leichtigkeit und Geschmack gehen seinen Arbeiten noch zu sehr ab: der mühselige Fleiß tritt zu sichtbar hervor, während er von seinem Gegenstande noch nicht ganz erwärmt scheint.

G. Harvey's „Covenanters" ist gleichfalls einer der wenigen Glanzpunkte in dieser Ausstellung. Die Charaktere der auf die energischen Ermahnungen des frommen Redners lauschenden Personen sind gut hervorgehoben und unterschieden und das Gemälde zeigt einen Grad von ruhigem, ernstem Humor, der dem denkenden Beschauer wohlthut.

Digitized by Google

W. Kidd's „Muthmaßlicher Kniff“ iſt eines der vielen Stücke in dieſer Ausſtellung, welche unſere Bemerkungen über die Anſicht beſtätigen, die ſich die Maler vom Humoriſtiſchen gebildet haben. Manche Beſucher haben vor dieſem Gemälde das Geſicht zum Lächeln verzogen und andere haben mißmuthig ſich abgewendet, überzeugt, daß man jetzt dieſer Späße mehr anſtiſcht, als den Malern und dem Publikum zur Ehre gereicht. Stücke dieſer Art ſind ganz gut an ihrem rechten Platze, nemlich am Fenſter eines Kupferſtich-Ladens oder auf einer Tabaksdoſe.

„Sir Roger de Coverly und der Spectator in Spring-Gardens“ von Clater. Der Maler hat einen ſehr delicaten Gegenſtand gewählt und ihn ſo wenig anſtößig behandelt, als möglich war. Die Charaktere und Scenen des Addiſſon werden indeſſen den Engländern ſtets vertraut bleiben und Clater verſteht es, das glänzende und eigenthümliche Coſtüm jener Zeit ſchön und treu zu reproduciren. Die Garten-Scenerie iſt friſch und mannichfaltig gehalten.

Liverſeege's „Todtengräber“ iſt ein etwas ſkizzenartiges, aber geſchickt gearbeitetes kleines Stück, aus der wohlbekannten Scene in Hamlet; die Erfindung iſt gut und hat etwas Originelles — eine ſeltene Eigenſchaft in unſrer Zeit.

Knight hat eine techniſche Fertigkeit, die in ſeinen „alten Robin Gray“ bewunderswerth iſt. Der Hauptvorwurf, den man dieſem Gemälde machen kann, iſt der, daß es zwei verſchiedenen auf dieſelbe Leinwand gemalten Gegenſtänden gleicht; der Beſchauer wird jedoch nicht lange in Zweifel bleiben, welche von beiden Seiten er wählen ſoll, und ſich zur ſchönen Hälfte, nemlich zu Jenny und ihrer Mutter wenden, die eine allerliebſte Gruppe bilden. „Der Grosvater“ von demſelben Künſtler iſt von gleichem Verdienſt und ſpricht das Gemüth des Beſchauers vorzüglich an.

Die Gegenſtände, welche Stilleben behandeln, ſind faſt durchgehends in ſchlechte Hände gerathen; Derby's „Weihnachts-Geſchenk“ macht jedoch eine Ausnahme, indem es nicht blos ein Fac-ſimile von Fleiſch und Flaſchen und ähnlichen Artikeln iſt, welche es darſtellt: daſſelbe gilt von Lance's „Speiſe-Schrank“. An dieſen zwey Gemälden hätten die Freunde dieſes Genre's genug gehabt; wenn ſie aber Gemälde an Gemälde und viele im gemeinſten Style hier ſehen, ſo müſſen ſie an Stilleben ſich überſättigen.

Ein Hr. H. C. Dawe hat uns eine andere Art Unterhaltung mit einem großen Gemälde bereitet, das ungemein pathetiſch ſeyn ſoll, das man aber kaum ohne Lachen betrachten kann. Es iſt überſchrieben: „Mein Kind! Mein Kind!“ und ſtellt eine Frau dar, welche Schiffbruch gelitten hat und mit ihrem Kinde von den Wellen verſchlungen zu werden bedroht iſt; aber das Ganze iſt ſo theatraliſch, und die Frau balancirt ihr Kind mit einer ſo auf Effect berechneten Aufmerkſamkeit, daß man die Ueberzeugung gewinnt, ſie finde blos auf eine kunſtreiche Weiſe durch eine Fallthüre in die untern Bühnenräume, und Meer und Himmel, und der ſchön gemalte Schiffsmaſt ſeyen nichts als Leinwand. Dieſe Gewißheit dringt ſich auch um ſo wohlthuender auf, als das ſtarke Licht, das auf ſie und ihr Kind fällt, augenſcheinlich von den Bühnenlampen und nicht von irgend einem Riß in den pechſchwarzen Wolken herrührt.

„Das Innere einer Caſüte, Smuggler ſpielend“ von H. P. Parner. Wenn die Wildheit und die Smuggler nicht wären, würde mancher Künſtler von der Feder wie vom Pinſel in Verlegenheit kommen, was er darſtellen ſolle. Mit ſolchem rohen Material und ſolchem rohen und rauhen Geſolge iſt eine „maleriſche“ Compoſition leicht vollendet. Das genannte Bild gehört jedoch zu den Ausnahmen, denn die Mannichfaltigkeit der Charaktere und Coſtüme, die Wirkung von Licht und Schatten, wie die eigenthümliche Scenerie ſie hervorr. beweiſen, daß der Künſtler für beſſere Geſellſchaft geſchaffen iſt, als die, in der er uns hier einführt.

Die Miniaturen- und Waſſerfarben-Malereien ſind nicht der ſchlechteſte Theil dieſer Ausſtellung. Holmes und Bone haben einiges Treffliche geliefert; Erome's Anſicht von Amſterdam iſt meiſterhaft; als Miniaturmalerinnen behaupten Miß Corbeaux und Miß Sharpe ihren wohlverdienten Ruf.

Das Leben des Florentiniſchen Malers Buonamico Buffalmacco.

(Fortſetzung.)

Als Buonamico dieſes Werk vollendet hatte, ging er nach Bologna und arbeitete in S. Petronio in der Capelle der Bolognini, und zwar am Gewölbe derſelben, mehrere Gegenſtände in Fresco; durch irgend einen Zufall aber, den ich nicht weiß, führte er ſie nicht zu Ende. Im Jahre 1502, ſagt man, ſey er nach Aſſiſi berufen worden, und habe in der Kirche S. Francesco, in der Capelle der heil. Katharina die Begebenheiten aus dem Leben dieſer Heiligen in Fresco gemalt. Dieſe Bilder haben ſich ſehr gut erhalten, und man ſieht darauf einige Figuren, die gelobt zu werden verdienen. Als er dieſe Arbeit vollbracht hatte, kam er auf ſeinem Weg durch Arezzo, und der Biſchoff Guido, der gehört hatte, Buonamico ſey ein ſehr fröhlicher Mann und geſchickter Maler, verlangte, er ſolle einige Zeit in jener Stadt bleiben, und im Dome die Capelle malen, in welcher unumehr der Taufſtein iſt. Buonamico fing das Werk an, und hatte es ſchon ziemlich weit geführt, als ihm, wie Franco Sacchetti erzählt, der ſeltſamſte Zufall von der Welt be-

Digitized by Google

gegnete. Der Bischof hatte einen ganz außerordentlich hoffnungsvollen und verschlagenen Affen. Dieses Thier stand oftmals auf dem Gerüste und sah zu, wie Buonamico malte, achtete auf Alles, und verwendete keinen Blick von ihm, wenn er die Farben mischte, die Fläschchen in die Hand nahm, die Eier zum Temperiren aufschlug, kurz beobachtete Alles, was er that. Am Sonnabende spät ging Buonamico von der Arbeit, und am Sonntag Morgen darauf sprang der Affe trotz einer großen und schweren hölzernen Walze, welche ihn der Bischof tragen ließ, damit er nicht überall hin könne, auf das Gerüst, wo Buonamico zu malen pflegte, nahm die Fläschchen in die Hand, schüttete eines in das andere, machte jenerlei Mischungen, schlug alle Eier hinein welche da waren, und fing an mit den Pinseln alle Figuren zu besudeln, womit er nicht eher aufhörte, als bis er das Ganze übermalt hatte; hierauf mischte er noch einmal die wenigen Farben, welche übrig geblieben waren, stieg vom Gerüste und ging fort. Der Montag Morgen kam, und Buonamico kehrte an seine Arbeit zurück; wie erstaunt aber und erschreckt blieb er stehen, als er sah, daß seine Malereien verdorben, seine Fläschchen ausgeschüttet, und Alles zu oberst und zu unterst gekehrt war. Er hatte allerlei Gedanken, und meinte endlich, irgend ein Neidhart habe es aus Neid oder aus sonst einem Grunde gethan, eilte zum Bischofe, und sagte ihm, was begegnet war, und welchen Argwohn er hege. Der Bischof war darüber sehr bestürzt und aufgebracht, redete aber Buonamico zu, er solle sich noch einmal an die Arbeit machen, und weil er seinen Worten glaubte, gab er ihm sechs von seinen Kriegsknechten, die, wenn er nicht dort war, mit ihren Speeren Wache halten mußten, und Befehl hatten, Jeden, der käme, ohne Erbarmen in Stücke zu hauen. Die Bilder waren nun zum zweitenmale gemalt; da eines Tages, als die Kriegsknechte auf der Lauer standen, hörten sie ein Lärmen und Rollen in der Kirche, bald darauf sprang der Affe auf das Brettergerüst, und sie sahen, wie der neue Meister in einem Augenblicke die Farben mischte, und anfing, Buonamico's Heilige zu übermalen; schleunigst riefen sie diesen und zeigten ihm den Uebelthäter, mußten aber alle, wie sie den Affen malen sahen, so lachen, daß sie fast erstickten, besonders Buonamico, dem es zwar leid geschah, der aber dennoch lachte, daß ihm die Thränen aus den Augen strömten. Endlich entließ er die Kriegsknechte mit sammt ihren Speeren, und ging zum Bischofe, dem er sagte: „Hochwürdiger! Ihr wolltet nach einer Weise gemalt haben, Euerm Affen aber gefällt eine andere.“ und indem er ihm die Sache erzählte, fügte er hinzu: „Es that nicht Noth, daß Ihr fremde Maler kommen ließet, da Ihr den Meister im Hause habt. Vielleicht aber verstand er nicht so gut, die Grundfarben zu mischen; nun er es weiß, kann er allein arbeiten; ich bin nicht mehr dazu nöthig, und weil ich seine Verdienste erkannt habe, verlange ich für mein Werk nichts, als nach Florenz zurückkehren zu dürfen.“ Obgleich die Sache dem Bischofe sehr verdrießlich war, mußte er dennoch lachen, besonders darüber, daß ein Affe dem allerspaßhaftesten Manne einen Streich gespielt hatte, und nachdem sie sich an der tollen Begebenheit genugsam erlustigt hatten, überredete der Bischof Buonamico, daß er zum drittenmale an die Arbeit ging und sie vollendete; der Affe aber wurde zur Strafe für sein Vergehen in einen großen hölzernen Käfig gesteckt, und mußte zuschauen, wie Buonamico arbeitete, wobei es höchst possierlich anzusehen war, welche Unruhe der Affe zeigte, wie er Gesicht, Schnauze, Hände, und den ganzen Körper bewegte, als er den Andern thätig sah, und nicht dasselbe thun konnte. Als Buonamico die Malereien in der Capelle vollendet hatte, befahl ihm der Bischof aus Scherz, oder aus sonst einem Grunde, er solle ihm auf einer Wand seines Palastes einen Adler auf dem Rücken eines Löwen darstellen, den er geödtet habe.*) Der schlaue Künstler, welcher versprochen hatte, alles zu malen, was der Bischof verlange, ließ eine Bretterverkleidung ziehen, und sagte, bei einer solchen Arbeit wolle er nicht gesehen seyn, verschloß sich dort ganz allein, und stellte im Gegensatz mit dem, was der Bischof gewollt hatte, einen Löwen dar, der einen Adler zerreißt. Als das Bild fertig war, verlangte er vom Bischof Erlaubniß nach Florenz gehen zu dürfen, um Farben zu holen, die ihm fehlten, verschloß die Bretterverkleidung und eilte nach Florenz, in der Absicht nicht wieder zum Bischof zurück zu kehren. Als die Sache sich demnach in die Länge zog, und der Maler nicht wieder kam, ließ dieser die Bretterwand öffnen, und erkannte, daß Buonamico schlauer gewesen war als er; darüber ward er sehr zornig, und verbannte ihn lebenslänglich aus seinem Gebiete. Buonamico, der dieß hörte, ließ ihm sagen, er solle ihm das Schlimmste anthun, was er könne, wogegen ihm der Bischof höslich drohte; endlich indeß bedachte er, daß er gespopt war, weil er hatte foppen wollen, vergab Buonamico die Beleidigung, und bezahlte ihn freigebig für seine Arbeiten; ja was noch mehr ist, er berief ihn bald nachher wieder nach Arezzo, ließ ihn im alten Dome viele Bilder malen, die jetzt zu Grunde gegangen sind, und behandelte ihn immer wie einen Hausfreund und treuen Diener. Auch bemalte Buffalmacco zu Arezzo in der Kirche S. Giustino die Nische der Hauptcapelle.

Einige erzählen, Buonamico sey zu Florenz mit Fremden und Gesährten oft in der Bude von Maso del Saggio gewesen, und habe mit vielen andern das Fest angeordnet, welches am ersten Mai die Bewohner der Vorstadt S. Friano in einigen Barken auf dem Arno gaben;

*) Der Adler war das Wappen von Arezzo, und der Löwe das von Florenz.

Digitized by Google

sey aber, als die Brücke Carraja zusammenbrach, die damals von Holz und zu sehr mit Menschen besetzt war, welche herzuströmten, jenes Schauspiel zu sehen, nicht wie Andere behaupten umgekommen, sondern gerade fort gewesen einige Dinge zu kaufen, welche beym Feste fehlten; die Brücke stürzte in demselben Augenblick ein, als auf den Kähnen die Hölle dargestellt wurde.

Bald nachher ward Buonamico nach Pisa berufen, und malte in der Abtei von S. Paolo am Arno, welche damals den Mönchen von Vallombrosa gehörte, im Kreuze der Kirche auf drei Seiten von der Decke bis zum Fußboden viele Darstellungen aus dem alten Testament, von der Erschaffung des Menschen bis zur Erbauung des Babylonischen Thurmes. Dieß Werk ist heutigen Tages zwar zum grossen Theile verdorben, dennoch aber erkennt man Leben in den Gestalten, gute Behandlung und Frische der Farben in der Malerei, und überhaupt die Gabe, welche Buonamico besaß, mit der Hand wohl auszudrücken, was er sich im Geiste vorstellte, während er jedoch nicht viel Zeichnung hatte. Auf der Wand des rechten Kreuzesarmo, jener gegenüber, in welcher die Seitenthüre ist, sieht man in mehreren Bildern der heiligen Anastasia gar schöne alterthümliche Gewänder und reizenden Hauptschmuck an einigen Frauen, welche dort in sehr anmuthiger Weise dargestellt sind. Nicht weniger schön sind andere Figuren, die sich in wohl ersundenen Stellungen in einem Schiffe befinden, worunter Papst Alexander IV. zu erkennen ist, dessen Bildniß Buonamico, wie man sagt, von seinem Meister Taso erhielt, der jenen Papst in St. Peter in Musaik abgebildet hatte; und im letzten Felde endlich, in welchem er die Marter jener Heiligen und noch andrer darstellte, zeigte er in den Gesichtern sehr gut die Furcht vor dem Tode, und den Schmerz und Schreck derer, welche sie martern sehen, während die Heilige an einen Baum gebunden über dem Feuer schwebt. Ein Mitarbeiter bey diesem Werke Buonamico's war der Maler Bruno di Giovanni, der im alten Zunftbuche so genannt wird, und welchen Boccaccio gleichfalls als einen sehr fröhlichen Mann rühmt. Dieser malte, als die Bilder auf den Wänden beendet waren, in derselben Kirche über dem Altare der heiligen Ursula, diese Heilige mit ihren Jungfrauen. In die eine Hand gab er ihr eine Fahne mit dem Wappen Pisa's, welches ein weißes Kreuz auf rothem Grunde hat, und ließ sie die andere einer weiblichen Gestalt reichen, welche zwischen zwey Felsen heraufsteigend mit einem Fuß im Meere steht und beyde Hände ausstreckt, als wolle sie sich ihrem Schutze bestehen. Diese weibliche Figur stellt Pisa dar, sie trägt eine goldene Krone auf dem Haupte, auf ihren Schultern hängt ein Mantel mit Kreisen und Adlern, und sie steht vom Meere hart bedrängt, jene Heilige um Hülfe an. Weil aber Bruno sich beklagte, daß diese Gestalten nicht so viel Leben hätten, wie die, welche Buonamico male, so wollte ihn dieser in seiner spaßhaften Weise lehren, wie er sie nicht nur könne lebendig, sondern sogar reden machen, und rieth ihm deßhalb, neben jene Frau einige vom Mund ausgehende Worte zu schreiben, in denen sie sich dem Schutze der Heiligen empfiehlt, und eben so die Heilige darauf antworten zu lassen, was er bey einigen Malereien des Cimabue in derselben Stadt gesehen hatte. Dieser Scherz gefiel Bruno und noch andern albernen Menschen jener Zeit, ja gefällt noch manchen abgeschmackten Leuten, denen hierin von Künstlern gewillfahrt wird, welche gleich ihnen niedrige Gesinnungen haben. In Wahrheit erscheint es merkwürdig, daß von dorten etwas, das zum Scherze und sonst aus keinem Grunde geschehen war, also in Gebrauch gekommen ist, daß man im Campo Santo bey vielen Bildern von guten Meistern, jene Abgeschmacktheit findet. (Der Beschluß folgt.)

Denecker.

(zu Nr. 76. des Kunstblattes.)

Seit dem Abdruck des bezüglichen Aufsatzes über die Formschneider DeNecker ist es mir möglich geworden, folgende Nachträge dazu zu liefern.

Die auf S. 303 a Mitte genannte dritte Ausgabe der DeNeckerischen Nachschnitte des Holbeinischen Todtentanzes, deren dort genanntem Abdrucke der Titel fehlte, hat denselben, wie folgt:

Todtentantz

Das menschliche leben anderst nicht
Dann nur ein lauff zum Tod
Vnd Gott ein nach sein glauben richt
Des sindt die klaren beschayd
O Mensch hierinn mit andacht liß
Vnd faß zu hertzen das
So wirstt du Ewigs hayls gewiß
Kunst sterben dester bas.

M. D. LXI.

Somit ist auch dieser Ausgabe das Jahr gefunden: 1572 schon sahen wir David DeNecker in Leipzig. In den lateinischen Titelversen dieser Ausgabe (1561) steht Z. 2 sedulos, fehlt Z. 2: disce.

S. 301 b ist der Schluß der ersten Ausgabe (1544) aus Versehen weggeblieben; er heißt: „Gedruckt inn der Kaiserlichen Reychstatt Augspurg, | durch Josst Denecker, Formschneyder.“

Folgende Druckfehler mögen nicht übersehen werden. S. 301 b, Z. 3. bildet die Jahrzahl M. D. XLIII eine besondere Zeile. — Z. 18 lies Ve, Z. 19: Superbia. S. 302, b Z. 20 l. Menschlich, Z. 21 nach Tod ein (.), Z. 22 nach nicht desgleichen. S. 303 a Z. 15 und 14 bilden eine Zeile, Z. 15. 16. 17. muß jedesmal vñ (statt vnn) gelesen werden. — Z. 35. l. inn (statt in) und Z. 36. Augspurg.

Der Formschneider HVE

wird für den Straßburger Hans Vogther Elterer gehalten. Doch siehe Brulliot Sect 2, 223 S. 423, und Heller S. 187.

München, am 9. Oktober 1831.

H. F. Maßmann, Dr. Profess.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 91.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 22. November 1831.

Das Leben des Florentinischen Malers Buonamico Buffalmacco.

(Beschluß.)

Den Pisanern gefielen die Arbeiten Buonamico's sehr wohl, und der Vorsteher des Campo Santo ließ ihn vier biblische Bilder in Fresco malen, von Erschaffung der Welt bis zum Baue der Arche Noah. Um diese Gemälde herum malte er eine Verzierung, in welcher er sein Bildniß nach der Natur darstellte; nämlich einen Fries, in dessen Mitte einige Köpfe sind und darunter sein eigener, in einer Capuze, genau wie man ihn vorn in unserm Bildnisse sieht. Und da er bey diesem Werke auch einen Gott Vater abbildete, der die Himmel und die Elemente, ja eigentlich das ganze Weltall in Händen trägt, schrieb Buonamico, wie man noch sehen kann, um dieß Bild in Versen zu erklären, welche den Malereien jener Zeit ähnlich waren, zu Füßen mit großen Buchstaben ein Sonett, welches ich wegen seiner Alterthümlichkeit und wegen der Einfachheit der Sprache jener Zeit hier mittheilen will, obschon es meiner Ansicht nach kein großes Vergnügen machen kann, wenn nicht vielleicht als ein Beweis von dem, was die Menschen in jenem Zeitalter vermochten.

Voi che avvisate questa dipintura
Di Dio pietoso sommo creatore,
Lo qual fe' tutte cose con amore,
Pesate, numerate et in misura;

In nove gradi angelica natura
In ello empirio ciel pien di splendore
Colui che non si muove, et è motore
Ciascuna cosa fece buona e pura.

Lævate gli occhi del vostro intelletto,
Considerate quanto è ordinato
Lo mondo universale; e con affetto

Lodate lui che l'ha sì ben creato:
Pensate di passare a tal diletto,
Tra gli Angeli, dove è ciascun beato.

Per questo Mondo si vede la gloria,
Lo basso, et il mezzo, e l'alto in questa storia.

Ihr, welche hier Gott Vater schaut im Bilde,
Der ihnt aus Lieb' die schöne Welt vollbringen,
Und Maaß und Zahl vertheilen allen Dingen
Aus mitleidsvoller, ew'ger Güt' und Milde;

Der Engelchöre stuft nach seinem Bilde,
Und Stern' und Sonnen läßt in Kreisen schwingen,
Er, welchem alles mußte wohlgelingen,
Der sich nicht regt, und doch sein Wort erfüllte,

Zu ihm mögt ihr des Geistes Blicke wenden,
Den Namen deß mit Lob und Preisen nennen,
Der es vermocht, das Weltall zu vollenden;

Und laßt von Lieb' zu ihm das Herz entbrennen,
Damit er einst euch mag zu Engeln senden,
Bey denen Frieden ist, die Glück nur kennen.

In diesem Bilde siehe dargestellt
Das Unten, Mitten und Oben der Welt.

Fürwahr besaß Buonamico vielen Muth, daß er es unternahm einen Gott Vater fünf Ellen hoch zu malen, die Hierarchien, die Himmel, die Engel, den Thierkreis und alle Dinge der hohen Region bis zum Himmel des Mondes abzubilden; ingleichen die Elemente, Feuer, Wasser und Erde und endlich das Centrum. Um unten die Ecken auszufüllen, stellte er auf einer Seite den heil. Augustin, auf der andern den heil. Thomas von Aquin dar. In demselben Campo Santo malte Buonamico in der Ecke, wo jetzt das Marmorgradmal des Corte ist, eine Passion Christi mit vielen Figuren zu Fuß und zu Pferd, die alle verschiedene und schöne Stellungen haben, und indem er die Geschichte weiter fortführte, stellte er auch die Auferstehung und das Erscheinen Christi bey den Jüngern recht gut vor.

Als er mit diesen Arbeiten und auch mit dem nicht unbeträchtlichen Gelde, welches er in Pisa gewonnen hatte, zu Ende war, ging er so arm nach Florenz zurück, als

Digitized by Google

er es verlassen hatte, und malte einige Fresco-Bilder, von denen nicht Noth thut etwas zu sagen. Unterdeß erhielt Bruno sein Freund, der mit ihm von Pisa gekommen war, woselbst sie alles verprast hatten, den Auftrag, in Santa Maria Novella einige Malereien auszuführen, und weil Bruno weder viel zeichnen noch erfinden konnte, zeichnete ihm Buonamico alles, was er auf einer Wand jener Kirche, der Kanzel gegenüber, in der Länge des Raumes von einer Säule zur andern darstellte. Es war die Geschichte des heil. Mauritius und seiner Gefährten, welche ihres Christenglaubens wegen enthauptet worden sind, und Bruno verfertigte dieß Werk für Guido Campese, den damaligen Contestabile von Florenz, dessen Bildniß er gemalt hatte, ehe dieser im Jahre 1513 starb; er brachte ihn gewappnet, wie es damals gewöhnlich war, in jenem Bilde an, und mahlte ihm im Rücken einen Trupp alterthümlich gewaffneter Soldaten, die schön aussehen; Guido aber kniet vor einer Madonna, welche den Sohn auf dem Arme hält, und es scheint, als werde er vom heil. Dominicus und von der heil. Agnes beschützt, die ihm zu Seiten stehen.

Obgleich diese Malerei nicht allzuschön ist, verdient doch die Zeichnung und Erfindung einigermaßen gelobt zu werden, vornehmlich wegen der Mannichfaltigkeit der Kleider, Helme und anderer Waffen jener Zeit. Ich meines Theils habe diese bey einigen Bildern benutzt, die ich für den Herzog Cosimo arbeitete, und in denen es nöthig war, mehrere alterthümlich gewappnete Männer und andere Dinge jener Zeit darzustellen, welche alle Sr. Durchlaucht und Andern, die sie sahen, sehr wohl gefallen haben. Hieraus kann man sehen, wie man die Erfindungen und Arbeiten jener alten Maler werth halten muß, obschon sie unvollkommen sind, und wie vielen Nutzen man aus ihren Werken ziehen kann, da sie den Weg zu den Wundern eröffneten, welche bis heute vollbracht worden sind und noch immer vollbracht werden.

Zur Zeit, in welcher Bruno diese Arbeit vollendete, verlangte ein Bauer, Buonamico solle ihm einen heil. Christoph malen; sie kamen in Florenz wegen der Bedingungen überein, und zwar so, daß die Figur zwölf Ellen groß werden müsse, und der Maler acht Gulden dafür bezahlt erhalten solle. Buonamico ging nach der Kirche, in welcher er den heil. Christoph zu zeichnen hatte, fand aber, daß sie nur neun Ellen hoch und neun Ellen breit war, und konnte ihn deßhalb weder innen noch außen wohl anbringen; da nun nicht anders zu helfen war, entschloß er sich ihn innerhalb liegend zu malen, und weil er auch so nicht völlig hineinging, mußte er bey den Knieen auf die andere Wand umbiegen. Als der Bauer dieß sah, wollte er durchaus nicht zahlen, sondern behauptete er sey getroffen; die Sache kam vor die Obrigkeit, und es hieß, Buonamico habe dem Contracte nach Recht. In S. Giovanni, zwischen den Bögen, war eine Passion Christi von Buonamico recht schön gemalt, und unter anderem Rühmenswerthen war vornehmlich ein Judas, der am Baume hängt, sehr gut gezeichnet, auch ein alter Mann, der sich schnäuzt, gar natürlich gemalt, und die trauernden Marien hatten ein so betrübtes Ansehen, daß sie für jene Zeit, in welcher man die Empfindungen der Menschen noch nicht darzustellen verstand, vieles Lob verdienten. Eine gute Figur in demselben Bilde war ein heil. Jvo aus Bretagne, zu dessen Füßen man viele Waisen und Wittwen sah, und sehr zart ausgeführt waren zwey schwebende Engel, die ihn krönten. Dieß Gebäude zusammt den Malereyen stürzte ein im Kriegsjahre 1529.

In Cortona malte Buonamico für Albobrandino, Bischof jener Stadt, vieles in der bischöflichen Kirche, vornehmlich die Capelle und das Bild vom Hauptaltar; weil aber alles zusammenstürzte, als der Palast und die Kirche erneuert wurden, ist nicht nöthig, sonst etwas davon zu sagen. In S. Francesco jedoch und in Santa Margherita der nämlichen Stadt sind noch einige Malereyen von Buonamico zu sehen. Von Cortona ging er noch einmal nach Assisi und malte in der untern Kirche des heil. Franciscus die Capelle des Cardinals Egidio Alvaro, eines Spaniers, in Fresco; und weil er dieß sehr wohl ausführte, wurde er von jenem Cardinal freigebig belohnt. Endlich nachdem Buonamico in der ganzen Mark viele Bilder ausgeführt hatte, hielt er sich auf seiner Rückkehr nach Florenz in Perugia auf, und malte dort in der Kirche von S. Domenico die Capelle der Buontempi in Fresco, indem er das Leben und die Marter der heil. Katharina darin darstellte. In der alten Kirche S. Domenico malte er auf einer Wand, wiederum in Fresco, ein Bild, in welchem jene Katharina, Tochter des Königs Costa, einige Weltweise zum Christenglauben bekehrt; und weil dieß Bild schöner ist als irgend eines, was Buonamico sonst malte, kann man in Wahrheit sagen, er übertraf bey diesem Werke sich selbst. Hierdurch bewogen, verlangten die Peruginer, wie Franco Sacchetti erzählt, er solle auf dem Markte den heil. Herculanus, Bischof und Beschützer jener Stadt, malen, und nachdem man wegen des Preises übereingekommen war, wurde an dem Platze, wo er malen sollte, ein großes Brettergerüst aufgeführt, damit man den Meister nicht sollte arbeiten sehen. Als dieß geschehen war, legte er Hand ans Werk, kaum aber waren zehn Tage verflossen, als schon jeder der Vorübergehenden fragte, wann diese Malerey vollendet seyn würde; sie meinten man blase so etwas nur hin, und Buonamico, dem dieß lästig ward, beschloß, als er mit der Arbeit zu Ende kam, sich wegen der Ungeduld jener Leute zu rächen. Dieß gelang ihm; er ließ sie nämlich die Arbeit sehen, ehe er sie aufdeckte,

Digitized by Google

und sie waren völlig damit zufrieden; als aber die Peruginer die Verkleidung alsbald wegnehmen wollten, verlangte Buonamico, sie möchten sie noch ein Paar Tage stehen lassen, er wolle noch einiges trocken übermalen. Es geschah, Buonamico aber stieg auf das Gerüste, wo er dem Heiligen, wie es damals gewöhnlich war, ein großes Diadem, halberhoben aus Kalk gearbeitet und mit Gold belegt, aufgesetzt hatte, und verfertigte ihm statt dessen rings um das Haupt eine Krone oder eigentlich Guirlande von lauter Fischen, bezahlte hierauf eines Morgens den Wirth und ging nach Florenz zurück. —

Als zwey Tage verstrichen waren, und die Peruginer den Maler nicht wie gewöhnlich umhergehen sahen, fragten sie den Wirth, was aus ihm geworden sey; da hörten sie, er wäre nach Florenz gegangen, und als sie auf diese Nachricht sogleich das Bild aufdeckten, sahen sie ihren heiligen Herculanus feierlich mit Fischen gekrönt. Eilends ließen sie es den Befehlshabern wissen, diese sandten Reiter aus, Buonamico zu holen, alles aber blieb vergebens, denn er war in großer Eile nach Florenz zurückgekehrt. Desshalb entschlossen sie sich, die Fischkrone von einem ihrer Maler abnehmen, und dem Heiligen das Diadem wieder aufsetzen zu lassen, von Buonamico und den Florentinern aber sagten sie alles erdenkliche Böse.

Buonamico bekümmerte sich in Florenz wenig um das, was die Peruginer redeten, und arbeitete vieles, wovon ich der Kürze wegen nichts weiter sage; erzählen will ich nur, daß Jemand zu Calcinaja eine Madonna mit dem Kinde von Buonamico hatte malen lassen, und ihn nun mit Worten anstatt mit Geld bezahlen wollte. Buonamico, der nicht gewohnt war, sich foppen zu lassen, beschloß sich das Geld auf jede Weise zu verschaffen, und ging deßhalb eines Morgens nach Calcinaja, woselbst er mit Farben ohne Leim, die blos mit Wasser angemacht waren, das Kind im Arme der Madonna in einen kleinen Bären verwandelte. Als dieß der Landmann sah, für welchen er das Bild gearbeitet hatte, kam er fast verzweiflungsvoll zu Buonamico und bat ihn flehend, er solle den Bären wegnehmen und das Kind wieder hinmalen, er werde auch sogleich Bezahlung erhalten. Dieß that er einzig mit Hülfe eines nassen Schwammes, und ward für die erste und zweite Mühe freundlich belohnt.

Es würde zu lange dauern, wenn ich alle Späße mittheilen und alle Bilder aufzählen wollte, welche Buonamico Buffalmaco vollführte, besonders zu der Zeit, in welcher er häufig nach der Bude von Maso del Saggio ging, die ein Sammelplatz aller fröhlichen und muthwilligen Männer in Florenz gewesen ist; deßhalb sey hier genug von diesem Manne geredet, der in seinem achtundsiebenzigsten Lebensjahre in Santa Maria Nuova, dem Spitale von Florenz starb, woselbst man ihm, als einem vorzüglichen Manne, in seiner Krankheit Beistand leistete, weil er sehr arm war und immer mehr ausgegeben hatte als eingenommen. Er wurde im Jahre 1340 in der Osia (so hieß ein eingeschlossener Theil des Klosters, oder eigentlich der Gottesacker des Spitales) unter den übrigen Armen begraben, und wie man seine Malereyen schätzte während er lebte, wurden sie später als Arbeiten jener Zeit immer geröhmt.

Neue Methode des Zeichnenlehrens.

Die Société des methodes zu Paris, welche sich mit den Verbreitungsmitteln des Unterrichts befasst, hat kürzlich eine neue sehr zweckmäßige Methode des Zeichnenlehrens, erfunden von dem Historienmaler Alexander Dupuis zu Paris, sanctionirt. Dieselbe besteht ihrer Wesenheit nach in Folgendem:

In der Natur gibt es blos Gegenstände, welche mehr oder minder vorragen, die jedoch auf ebenen Flächen abgezeichnet werden sollen. Der gewöhnlichen Methode nach legt der Lehrer dem Schüler Kupferstiche oder Zeichnungen vor, die nur Striche auf ebenen Flächen zur Nachahmung darbieten. Soll er nun nach wirklichen Modellen zeichnen, so muß er dieß erst wieder erlernen. Dagegen gibt Dupuis seinen Schülern gleich von Anfange an, Abgüsse, oder Modelle in Gyps, die zu diesem Zwecke eigens verfertigt sind. Da jedoch ein Anfänger nicht sogleich alle Theile eines Ganzen auffassen kann und vom Einfachen zum Zusammengesetzten geleitet werden muß, so gibt man ihm anfangs nur Köpfe ohne Züge, aber in verschiedenen Stellungen, dann Köpfe, worauf die Flächen und Vorsprünge angezeigt aber nicht ausgeführt sind, dann Köpfe mit scharf markirten Zügen, endlich vollkommene Modelle, so daß der Schüler zuletzt keine Schwierigkeit mehr findet, die schönsten Modelle des Alterthums wieder zu geben. Das Gute und die Schnelligkeit dieser Methode ist einleuchtend. Der Schüler wird nicht dadurch entmuthigt, daß er Jahre lang Augen, Nasen u. s. w. zeichnen muß. Er sieht mit Dupuis zuerst das Ganze und dann die Einzelheiten und dieß ist der Gang der Natur, wie denn auch in der That die Fortschritte, welche Dupuis Schüler in der kürzesten Zeit machen, dieß auf das triftigste bestätigen.

Nachschrift. Es wäre höchst ekelhaft, wenn die Methode, unmittelbar nach der körperlichen Gestalt zeichnen zu lehren, einmal den schlechten und meistens gänzlich unnützen Unterricht verdrängen könnte, der noch immer in den meisten Zeichenschulen ertheilt wird. Der Weg den in Deutschland Hr. Peter Schmidt eingeschlagen, und der auf Veranlassung des Hrn. Dr. Müller in Darmstadt auch im Kunstblatt (1822 Nr. 28) zur Sprache gekommen ist, bezweckt im Ganzen das nämliche

Digitized by Google

wie die obenbeschriebene Methode, nur daß diese mehr die Massen, jener mehr die Umrisse der Körper berücksichtigt. Eine Verbindung beyder Methoden dürfte daher ohne Zweifel am zweckmäßigsten seyn. Ein großes Hinderniß für die Verbreitung eines solchen zweckmäßigern Unterrichts liegt in der Schwierigkeit, welche die meisten Zeichenlehrer finden, sie dem Schüler faßlich mitzutheilen, die vorkommenden Fälle auf Hauptregeln zurückzuführen und nach methodischer Ordnung im Unterricht fortzuschreiten. Wer diesen Mangel fühlt, wird eine im Ganzen sehr brauchbare Anleitung in dem kürzlich erschienenen Werke finden: Le Dessein d'après nature et sans maître, suivant la methode du Professeur le Breton, consistant à faire dessiner d'après nature, dès la premiere leçon; par Md. Jarry de Mancy, née Adèle le Breton, peintre et professeur, auteur de la perspective simplifiée, élève de son père, prof. aux sourds-muets. Paris, chez l'auteur, Bance, Tessari etc. 1831. 108 S. mit 52 Kupfert. Fol. Preis 21 fl. Die Verfasserin handelt in der Einleitung von der Nothwendigkeit, sogleich nach Naturkörpern zeichnen zu lehren, sticht dann die geometrischen und optischen Vorbegriffe voraus, und geht von diesen auf die Grundlehren der Perspektive über, ohne welche natürlich das Zeichnen nach körperlichen Gestalten unmöglich ist. Sodann folgt die Anleitung zum Zeichnen nach regelmäßigen Körpern, eckigen und runden, mit Anwendung der Grundsätze auf das Zeichnen architektonischer und landschaftlicher Gegenstände, wobey zugleich das Nöthige von der Luftperspective vorgetragen wird. Die folgende Abtheilung enthält die Anweisung zum Zeichnen des menschlichen Körpers nach der Natur oder nach Gyps, erstlich des Kopfs, nach seinen Massen, Verhältnissen und einzelnen Theilen, dann des Körpers, mit Rücksicht auf die Geschlechts- und Altersverhältnisse, auf die Bewegungen im Ganzen und Einzelnen, und die Verhältnisse der einzelnen Theile. Bemerkungen über das Schattiren, (welche mit der Methode des Hrn. Dupuis übereinstimmen) und eine vergleichende Tafel der menschlichen Verhältnisse beschließen das Werk. Die beygefügten Kupfer sind bloß zur Erläuterung des Textes, nicht zum Nachzeichnen bestimmt. Es wäre zu wünschen, daß jemand eine deutsche Bearbeitung dieses nützlichen Werkes unternähme, bey welcher manches abgekürzt und berichtigt werden könnte, die aber gewiß vielen praktischen Zeichenlehrern und Dilettanten willkommen seyn würde. S.

Fürth, 1. Oktober 1831.

Es ist eine erfreuliche Erscheinung unserer Zeit daß das Licht der Aufklärung sich immer mehr verbreitet, und daß selbst die Juden, die so viele Jahrhunderte hindurch nicht das Geringfügigste von ihren religiösen Gebräuchen fahren ließen, gegenwärtig dieselben mehr oder weniger aufheben und vereinfachen. Namentlich ist hierin in den neuesten Zeiten in unserer Stadt Fürth durch Anregung des neuen Rabiners Hrn. Dr. Levi, sehr viel geschehen. Diese Reformen hatten denn auch zur Folge, daß man darauf dachte, die alte, zu Ende des 15ten Jahrhunderts in altdeutschem Styl erbaute, und in der Mitte des 17ten Jahrhunderts renovirte Synagoge, an welcher seit jener Zeit kein Pinsel und vielleicht kein Kehrbesen mehr die Mauer berührt hatte, inwendig nicht allein zu säubern, sondern anders und geschmackvoller einzurichten. Die Ausführung dieser Aufgabe wurde dem Director der Nürnberger Kunstschule, Hrn. Reindel, übertragen, der sich derselben seit drey Monaten mit Geist und Talent unterzog, und sie seit einigen Wochen beendigt hat. Der Anblick des Innern ist jetzt sehr freundlich, und überrascht noch mehr, wenn man den frühern Zustand der Synagoge gekannt hat. Das an der östlichen Wand im geschmacklosesten Styl der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege befindlich gewesene Allerheiligste, so wie der in der Mitte der Synagoge sechseckig von Steinen in gleichem Styl aufgeführte Almemor, der von dem kleinen Gebäude, das nur auf 50 Fuß Länge 20 Fuß Breite hat, einen großen Theil einnahm, ist nun verschwunden. Das Allerheiligste ist nun von reich vergoldeten und bronzirten altdeutschen Verzierungen umgeben und hat die Form eines Portals. Es ist erhöht und es führen doppelte Treppen mit sehr verzierten eisernen Geländern hinauf.

An dem Auftritt oben springt der Rednerstuhl von Nußbaumholz gearbeitet und ebenfalls in den fünf Fächern mit altdeutschen Verzierungen versehen hervor. Ein von der östlichen Wand 10 Fuß entferntes eisernes Gitter, das durch die Breite der ganzen Synagoge läuft, sondert diesen Raum, der das Allerheiligste nebst Rednerstuhl und an der nördlichen und südlichen Wand noch einige Chorstühle enthält, von den Zuhörern ab. Außerhalb dieses Gitters in der Mitte, einige Fuß von dem Rednerstuhl entfernt, steht zur ebenen Erde ein breites Pult, der jetzige Almemor.

Da für die sehr zahlreiche Judengemeinde die Synagoge stets zu klein war, zu einer neuern, größern aber die Mittel fehlten; so mußte durch eine Empor gehoben werden. Sie wurde auf drei Seiten herumgeführt und wird von 8 hölzernen, nach Marmor-Art röthlich geschlifenen Säulen mit goldenen Capitälen und Füßen getragen. Die Füllungen der Brustlehne haben durchaus erhabengeschnittene altdeutsche Verzierungen. Die Gitter der beyden Frauenspanagen, die sich logenartig an der südlichen Wand in zwei Reihen hinablehnen, sind ebenso behandelt. Auch sind alle Sitze in Form und Verzierung in Uebereinstimmung mit dem übrigen. Die 5 Fenster der östlichen Wand, als der Hauptseite des Gebäudes, sind durchaus von farbigen Gläsern zusammengesetzt und ihre gelungene Zusammenstellung macht eine herrliche Wirkung. Die Wände sind röthlich im Ton und die Füllungen des alten schönen Kreuzgewölbes sind lichtblau. Durch diese Wahl der Farben fallen alle Hauptgegenstände deutlich in die Augen und es herrscht bey großem Reichthum an Verzierungen doch Ruhe im Ganzen. Zwey Reihen großer von Messing gegossener Kronleuchter machen die Nacht an dem Vorabend hoher Festtäge zum hellen Tag. — An dem Aeußern ist nichts geschehen, als daß alle Einganngsthüren gleichfalls nun in altdeutscher Art gemacht sind.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 92.

Kunst-Blatt.

Samstag, 26. November 1831.

Oeffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831.

(Fortsetzung.)

3.

Gesellschaft der Maler in Wasserfarben.

Die Ausstellungen dieser Gesellschaft gehören stets zu denen, welche die Kenner und Freunde der Kunst am meisten anziehen und befriedigen: der Vorzug, dessen sie sich vor fast allen andern rühmen, ist theils dem reifen Urtheil und der sorgfältigen Prüfung des Ausschusses zuzuschreiben, welchem die Wahl der auszustellenden Gegenstände übertragen ist, theils den Bemühungen der Mitglieder der Gesellschaft, welche wetteifern, die Besucher durch würdige Gaben zu erfreuen und ihren wohlbegründeten Ruhm zu erhöhen.

„Belinda" von Miß Sharpe. An der Darstellung scherzhafter Allegorien sind schon ausgezeichnete Talente gescheitert, wahrscheinlich besonders des Widerspruchs wegen, welcher in der Idee des Allegorischen und einer solchen Anwendung desselben liegt. Miß Sharpe hat jedoch das mögliche geleistet: ihre Gnomen und Kobolde nehmen sich in dem glänzenden, obgleich solchen Schöpfungen der Phantasie nicht unmittelbar beygegebenen Kostüme vortrefflich aus. Die Idee des Dichters ist mit ihrer ganzen Heiterkeit und Anmuth hier verkörpert.

„Englisches Hirtengemälde" von G. Barrett. Jeseltener in England eine Landschaft in der Fülle der Beleuchtung zu sehen ist, um so glücklicher hat B. die, freilich etwas wunderliche Aufgabe gelöst, ein idyllische Gegend mit dem ganzen Zauber und der ganzen Glorie des Lichtes zu überschütten.

„Ansicht bey Ludlow" von P. de Witt. Die Farben dieses trefflichen Künstlers, der mehrere schätzbare Gaben in die Ausstellung dieser Gesellschaft lieferte, sind stets durchsichtig, saftig, harmonisch; seine Compositionen sind eben so geschmackvoll, als sie mannichfaltig und bey aller Treue und Einfachheit ächt poetisch sind.

„Meyringen im Canton Bern" von Evans. Malerische Formen, einfache Färbung, großartiger Effect. Man bewundert die technische Fertigkeit dieses Künstlers.

„Die Gefangenen" von S. Cattermole. Dieser Maler zeichnet sich durch eine etwas düstere, aber schwungreiche Phantasie aus und liebt es, sich im Helldunkel zu bewegen. Vielleicht kömmt es daher, daß der Beschauer zuweilen nicht recht sieht, was der Maler eigentlich wollte, oder daß er zu seiner Betrübniß gewahrt, es fehle ihm an Phantasie, um einem solchem Künstler in seine „Schattenreiche" zu folgen.

„Loch Maree, in Ross-shire" von G. T. Robson. Unter mehreren meisterhaften Arbeiten Robson's ist diese Landschaft die ruhigste und erhabenste; er hat auf ihre Ausführung zugleich seine ganze Kraft verwendet.

„Räuber" von D. Cox. Salvator-Rosa ähnlich, was Charakter und Effect betrifft.

„Die Ankunft der neuen Gouvernante" von Miß Sharpe. Manche die gezwungen wurden, sich dem strengen und höhnischen Richterblick des Reichen und Stolzen blos zu stellen, werden ihre Gefühle hier trefflich versinnlicht finden, so wie die Uebernützigen sich vielleicht zu ihrem Nutzen in dieser Darstellung getroffen fühlen. Die Charaktere sind mit Geschicklichkeit ausgeprägt und contrastirt und die Färbung lobenswerth.

„Schiffbruch-Scene an den Küsten von Yorkshire" von Copley Fielding. Dieser Künstler wählt bekanntlich ähnliche Darstellungen mit Vorliebe und hat, wie jeder Begabte, welcher sich einem Zweige der Kunst ausschließlich widmen kann, ausgezeichnetes geleistet. Der Kampf der Elemente ist schauerlich-prachtvoll dargestellt und das Ganze mit Kraft und Geschicklichkeit ausgeführt.

„Englisches Pachthof" von N. Hills. Nichts entzückender, als von der wilden Scene, welche Copley Fielding gegeben, auf diesen echt englischen Pachthof zu schauen, wo alles so klar und heiter ist, wo überall die Idee der vollkommensten Sicherheit und Ruhe hervortritt und wo man alles das um sich versammelt sieht, was Leben gibt und das Leben erhält und es behaglichlich und angenehm macht. Die Thiere vorzüglich sind mit Hills bekannter Meisterhand gezeichnet.

„Jenny Deans bittet die Königin Caroline um ihrer

Schwester Leben", von Miß Sharpe. Wahl und Ausführung dieses Vorwurfs sind des Talentes unserer Künstlerin gleich würdig. Besonders glücklich hat sie den würdigen Charakter des Herzogs wiedergegeben; ungemein anmuthig ist die demuthsvolle Stellung der schönen Fürsprecherin; dagegen hat die Königin kaum die stolze Haltung, mit welcher der Verfasser des „Herzens von Mid Lothian" sie bekleidete.

„Das Innere einer Kathedrale", von Makenzie. Die Darstellung eines wahrhaft magischen Licht-Effects. Auf die Architectur ist weniger Sorgfalt verwendet.

„Studie eines alten Mannes" von W. Hunt. Dieser Künstler wählt stets gern das Rauhe, Wilde, Ungewöhnliche zu seinen Darstellungen, so wie seine Arbeiten sich eher durch Charakter als Gefühl auszeichnen, obgleich in der diesjährigen Ausstellung ein Gemälde von ihm ist, „das Gebet" überschrieben, das durch tiefes Pathos anzieht. Ueberall ist sein Fleisch von einer auffallenden Röthe; auch findet man in seinen Fruchtstücken ein neulich erfundenes Grün, welches zu oft wiederkehrt, als daß man es für ganz natürlich halten dürfte.

„Früchte und Blumen" von Miß Byrne. Große Geschicklichkeit und Zartheit in der Ausführung, verbunden mit Leichtigkeit und Anmuth der Zusammenstellung. Es scheint sich alles so natürlich und einfach zu ordnen, daß nur der geübte Blick den Scharfsinn der Künstlerin in der kunstreichen Composition des Ganzen gewahrt.

„Rubens Haus zu Antwerpen" von S. Prout. Der Styl des Gebäudes ist in vollkommener Uebereinstimmung mit dem Styl der Compositionen des außerordentlichen Mannes, dem es angehörte — eher groß als zierlich. Der Ton der Färbung ist keuscher gehalten als dieß in Prout's Arbeiten gewöhnlich der Fall ist, wo man nicht begreifen kann, wie selbst ein Künstler-Auge eine so große Farbenmannichfaltigkeit auf einer nackten Wand oder Mauer entdeckte.

„Pont de la Belle Croix zu Nantes" von Nash. Diese anziehende Ansicht gewinnt noch durch die herrlichen Lichteffecte, in welchen sie der Künstler darstellte, ohne daß er der Wahrheit ein Opfer brachte oder sich einer Uebertreibung schuldig machte. Selbst das in Schatten gestellte ist noch in gewissem Grade von Licht durchdrungen. Das dem sonnigen Platz in dem Gemälde gegenüberliegende Gebäude ist so klar, wenn auch nicht so licht, wie das Wasser unter der Brücke.

„Esel" von R. Hills. Unter den meisterhaften Darstellungen dieser höchst malerischen, gequälten und geduldigen Thiere ist wohl keine, welche wahrer und naturgetreuer wäre, als diese Gruppe. Die Composition ist trefflich und die Ausführung ganz in Uebereinstimmung mit der Einfachheit des Gegenstandes.

„Rebecca im Präceptorium zu Templestowe", von Miß Sharpe. Die Künstlerin wetteifert hier mit Walter Scott in Reichthum der Farbengebung; das Helldunkel ist trefflich gehalten, Rebecca ganz Anmuth.

„Der Verstockte" von G. Cattermole. Der Ausdruck des Helden dieser Darstellung ist bewundernswerth wenn eines Sünders Züge je Gegenstand der Bewunderung werden können.

„Eine Windmühle" von P. de Wint. Seit den Zeiten Rembrandts, der eines Müllers Sohn war, bis auf den heutigen Tag, haben die Maler gern Windmühlen dargestellt. De Wint hat in dem vorliegenden Gemälde mehr technische Fertigkeit als Phantasie gezeigt; indessen freut man sich des heiteren Lebens und der Wahrheit, welche dieses und ein anderes Gemälde von ihm, „das Fischerhaus", auszeichnen.

„Winzer, nach Hause ziehend. Scene zu Genzano" von P. Williams. Schön, sowohl was Charakter als technische Vollendung betrifft.

„Fuchs und Ente" von J. F. Lewis. Eine ausgezeichnete Arbeit, die einen guten Vorwurf für einen Fabeldichter abgäbe; die Moral ist: Gehe nicht aus deinem Elemente. Unter den übrigen Arbeiten dieses Künstlers nennen wir einen „schlafenden Jagdhund" und das „Innere eines venetianischen Curiositäten-Ladens, wo eine Masse glänzenden Materials mit großer Geschicklichkeit und Geschmack vertheilt ist.

„Abon Hassen im Palaste des Kalifen von Bagdad" von J. Stephanoff. Eine bloße Skizze, aber höchst originell, wie fast alles, was dieser Künstler zu Gegenständen dieser Art bietet.

Noch wollen wir der „Scene in den Hochlanden" von Austin und der trefflichen Früchte- und Blumen-Stücke der Misses Byrne und Scott gedenken.

4.

Ausstellung der königlichen Akademie.

Es ist billig, bey einer Musterung der vorzüglichern Kunstwerke, welche die diesjährige Ausstellung der königlichen Akademie zieren, zuerst der Arbeiten des Veteranen der Englischen Kunst, des Sir William Beechey, zu gedenken. Seine Porträts des Königs und der Königin von England bewiesen, daß die Kraft seines Pinsels durch die Zeit nicht geschwächt wurde. Sowohl in Hinsicht auf vollkommene Aehnlichkeit und ungezwungene Einfachheit der Zeichnung, als auf die Klarheit und den Glanz der Farbengebung gewähren sie dem Beschauer das höchste Interesse und befriedigen jede Anforderung der Kunst.

„Der Engel erlöst Petrus aus dem Gefängniß", von W. Hilton. Eines der besten und glänzendsten Erzeugnisse Hilton's. Die Composition ist kunstreich und trefflich, die Mannichfaltigkeit der Charaktere bewunderns-

Digitized by Google

würdig und der Effect, besonders in Bezug auf die schlafenden Wächter, von eindringender Kraft. Dieß ist ein Gemälde, das der englischen Schule zur größten Ehre gereicht.

„Die Dienerin der Judith harrt vor dem Zelte des Holofernes, bis ihre Gebieterin die That vollbracht hat, welche ihr Vaterland von den Feinden befreite", von W. Etty. Gleichfalls ein sehr edles Werk. Man bewundert das Interesse, welches in dem Gesicht der Hauptfigur ausgedrückt ist, so wie der allgemeine Ton der Färbung und die Behandlung des Lichtes wahrhaft erhaben erscheint.

„Der Fortgang der Bildung; die alten Britten werden von den Römern in den mechanischen Künsten unterrichtet" von H. P. Briggs. In diesem großartigen Gemälde ist besonders der Charakter des Druiden meisterhaft gezeichnet; zwei junge Köpfe, welche man im Wiederschein des Lichtes sieht, sind bezaubernd. Einige Theile der Farbengebung sind jedoch ziemlich rauh und etwas mehr Einheit in der Wirkung im allgemeinen, wodurch die mannichfaltigen Theile zu einem schönen Ganzen verbunden werden, wäre wünschenswerth gewesen.

„Sir Calepine rettet Serena" von W. Hilton. Ein Gegenstand allgemeiner Bewunderung, eben so schön und geistreich erfunden als ausgeführt. Die Färbung ist trefflich; das Fleisch der Titian'schen Frauen ist kaum zarter und harmonischer gehalten, als das der fast leblosen Form des beabsichtigten Opfers. Der edle Befreier der Serena tritt eben so kräftig auf, als anmuthig.

„Das Mittagessen in Page's Haus, wie dessen im ersten Aufzug der lustigen Weiber von Windsor gedacht wird", von C. R. Leslie. In diesem entzückenden Gemälde ist eine unerschöpfliche Quelle von Unterhaltung, so wie die größte Mannichfaltigkeit der Charaktere in Falstaff, seinen Satelliten und den übrigen Gästen Page's, welche in das wunderliche Costum jener Zeit gekleidet sind, die Aufmerksamkeit des Beschauers fesselt. Wenn man uns fragt, in welchem der handelnden Personen der Künstler am glücklichsten war, so nennen wir absonderlich Slender, dessen leeres Gesicht ungemein ergötzlich ist, obgleich Leslie es nicht im geringsten karikirte. Färbung und Effect erinnern an Tintoret und P. de Hooge. Vielleicht dürfte man die etwas zu schwarzen Schatten und einigen Mangel an Haltung des Ganzen tadeln.

„Gesicht der Medea" von J. M. W. Turner. Farbenprunk! doch ist etwas so Entzückendes in dem prismatischen Effect, den Turner hervorzubringen wußte, daß man der Uebertreibung vergißt, indem man das schöne Resultat seiner Combinationen betrachtet. Man muß hinzusetzen, daß dieses Werk, wenn es mit der Schönheit der Formen und Gesichter der Figuren ein wenig Ruhe für das Auge verbände, eben so bewundernswürdig wäre, als es außerordentlich ist.

„Margarethe in der Kirche, von dem Bösen gequält" und „Faust schickt sich an, mit der jungen Hexe auf dem Blocksberg zu tanzen" von R. Westall. Viel Talent, sowohl in Hinsicht der Composition als der Charakterzeichnung, ist wohl in diesen beiden Gemälden erkennbar; allein sie würden unstreitig befriedigender seyn, wenn die Künstler sie in einem kleinern Maßstab ausgeführt hätte.

„Ansicht von Trient" von A. W. Calcott. Dieser Künstler hat acht Gemälde in die Ausstellung gegeben und es ist keines darunter, bey welchem das Auge nicht mit ruhigem Genusse verweilte; das schönste und glänzendste jedoch ist die genannte Ansicht von Trient. Die Silberfarbe, welche vorherrscht, ist wahrhaft bezaubernd: ohne sichtbare Anstrengung oder starke Contraste tritt das Ganze so täuschend wahr hervor, daß der Beschauer in die Landschaft schreiten zu können glaubt.

„Porträt des John Woolmore, Deputy Master in Trinity House" von Sir M. A. Shee. Ein bewundernswerthes Gemälde in ganzer Höhe, eben so sicher als schön ausgeführt.

„Porträt des Generals, Sir George Murray" von H. W. Pickersgill. Gleichfalls in ganzer Höhe und eine der besten Arbeiten dieses Künstlers.

„Porträt der Lady Janet Walrond" von T. Phillips. Ein elegantes Porträt. Vielleicht ist die Draperie zu reich: allein der Ton ist vortrefflich und die Ausführung zeugt von der bekannten Geschicklichkeit dieses Künstlers.

„Caligula's Pallast und Brücke" von J. M. W. Turner und „Kathedrale von Salisbury" von J. Constable. Feuer und Wasser. Wenn Turner und Constable Professoren der Geologie und nicht der Malerkunst wären, so müßte man den ersten einen Plutonisten, den andern einen Neptunisten nennen. Obgleich nun beyde Gemälde sich einer Uebertreibung, das eine im heißen, das andere im feuchten Elemente schuldig machen, so besitzen sie doch, jedes in seiner Art, einige der vorzüglichsten Kunsteigenschaften.

„Aus dem Kaufmann von Venedig" von G. S. Newton. Die Zeichnung ist nicht gelungen, besonders gilt dieß vom Gesicht der Portia; doch ist das Gemälde gefällig und ansprechend.

„Das Pantoffel-Suchen" von A. E. Chalon. Die in dem Landprediger von Wakefield, Kap. II. so lebendig beschriebene Unterhaltung verträgt sich kaum mit dem Charakter und dem Costüm der damit beschäftigten Personen. Es ist, als ob die fröhliche Erzähler-Gesellschaft des Boccaccio, der heitern Mittheilungen müde, sich plötzlich zu einem wilden Spiele entschlösse. Die Färbung ist glänzend; Haltung aber ist nirgends zu finden.

„Ein Schiff erster Größe im Kanal, Land's End und Longship's Leuchtthurm in der Entfernung" von W. Daniell. Folgende Stelle aus dem Corsaren des Lord Byron erläutert dieses schöne Gemälde am besten:

Digitized by Google

Beleidem Wesen gleich wollt's durch die Fluth,
Und fordert auf zum Kampf der Elemente Wuth.
Wer wärd' nicht Schlachtenfeuer, Schiffbruch wagen,
Den Herrn des zauberischen Verdecks zu tragen?

„Ein Sturm" von C. Stanfield. Das beste der drei Gemälde, welche dieser Künstler in die Ausstellung gegeben hat, ganz Natur und Wahrheit, voll großartiger Wirkung.

„Italienische Familie im Costüm von Cavi bey Palestrina" von C. L. Castlane. Die Zeichnung ist einfach, die Farbengebung blau und durchsichtig.

„Jakob der Zweyte, die Gräfin von Dorchester und Kitty Cherwil" von G. Drummond. Sehr geistreiche Composition, die Ausführung lebhaft und ausdrucksvoll.

„Das Innere des Hauses eines Hochländers" von C. Landseer. Der malerische Charakter und die meisterhafte Ausführung des alten Mannes und seiner Hunde sind trefflich; allein der Zauber des Gemäldes liegt in der Wirkung des kühlen, ruhigen Lichtes in den entferneren Theilen des Innern.

„Circe" von H. Howard. Dieser Künstler hätte kaum einen Gegenstand wählen können, der seinem klassischen Pinsel mehr zusagte. Schönheit der Form und mannichfaltige, passende Scenerie vereinigen sich, dieses Gemälde zu einem der gefälligsten zu machen, welche dieser Maler jemals geschaffen hat.

„Der Wettstreit der Schiffer" von W. Mulready. Der Gegenstand ist zu einförmig, als daß eine solche Darstellung sich zu einem künstlerischen Vorwurf eignete: M. hat indessen das möglichste geleistet, um der Scene Abwechselung und Mannichfaltigkeit zu geben. Der Contrast zwischen den neugierigen Kindern, welche unbesorgt um die Gefahr, sich über den Abhang hinauslehnen, und dem Knaben höheren Standes, dem es nicht einmal erlaubt ist, ohne Hülfe seiner aufmerksamen Begleitung über eine hölzerne Brücke zu gehen, ist gut erdacht und schön ausgeführt.

„Pan und die Nymphen" von H. P. Bone. Eine wahrhaft arcadische Scene; die Composition ist brav, die Ausführung geistreich und die Färbung glänzend.

„Esther sieht die Ehre, welche Mardochai angethan wird" von G. Jones. Die Annahme, daß eine solche Scene statt gefunden, hat dem trefflichen Künstler Gelegenheit gegeben, sein Talent in historischer Composition von neuem zu bewähren; die Behandlung des Helldunkels und die Farbengebung überhaupt sind wohl das Lobenswertheste bey diesem Gemälde.

„Der Wilddiebe List" von C. Landseer. Man sieht leicht, daß unser Künstler das Thun und Treiben der Wilddiebe oft und in der Nähe beobachtet hat, sonst würde seine Darstellung nicht so lebendig, wahr und charakteristisch geworden seyn. Die Vorsicht der ganzen Genossenschaft, der verschlagene Plan, des vordersten Gesicht mittels eines belaubten Astes vor dem scharfen Auge des Thieres zu verbergen, und die Hitze des Hundes, der sichtbar im Augenblick, wo der Schuß fällt, sich losreißen wird, alles das ist sehr schön dargestellt.

„Das Morgenbad" von W. Collins. Eine der besten Arbeiten, welche Collins in diesem Jahre geliefert hat. Der Gegenstand des Gemäldes ist eine Küstenscene. Ein Weib hat in dem Vordergrunde eben einen triefen, den Jungen aus der „feuchten Tiefe" aufgehoben; man glaubt das Geschrey des armen Kindes, das augenscheinlich keine Freude an dem kühlen Bade hatte, zu hören. Die Stellung eines andern halbnackten Kindes, am Rande des Meeres, drückt den Schauer des Frosted herrlich aus.

„Angelnde Nymphe" von W. Etty. Ein arger, satyrischer Einfall. Ein tiefer Sinn liegt in der anscheinend einfachen Ueberschrift und enthüllt sich, wenn man den Kord sieht, welcher an der Seite der schönen Fischerinn steht. Es sind Gold- und Silberfische, nach denen sie angelt. Die Ausführung ist höchst gelungen.

„Arzney" von T. S. Good. Eine Satyre auf des menschliche Antlitz. Solche Verzerrungen der Gesichtszüge mögen wohl von der Geschicklichkeit eines Künstlers zeugen, seinen guten Geschmack beurkunden sie nicht.

„Porträt von Eduard Lytton Bulwer" von H. W. Pickersgill. Das Publikum macht sich gern mit den Zügen derer bekannt, durch deren Genius und Talente ihm Belehrung und Unterhaltung werden; Porträte dieser Art nehmen etwas von der Würde der Geschichte an. Kein neuerer englischer Schriftsteller hat eine größere und verdientere Celebrität erhalten, als Bulwer, der Verfasser von Pelham, Devereux, Paul Clifford u. s. w. Wer den geistreichen Mann nicht persönlich kennt, wird aus diesem trefflichen Gemälde sehen, daß seine Züge von dem Genius zeugen, der ihm inne wohnt.

„Das Getreide-Feld" von W. F. Witherington In der vollen Reife der Erndte und mit aller Wärme und Pracht eines Sommer-Himmels dargestellt. Die Figuren, welche die Scene beleben sind voll Interesse und Ausdruck.

„Prospero und Miranda" von H. P. Bone. Eine treffliche Composition; der Charakter des Vaters imponirend und gebieterisch, der der Tochter gedultig und aufmerksam. Ein kräftigerer Geist spricht aus „Lady Macbeth in Duncan's Gemach" von demselben Künstler. Die Wirkung dieses Gemäldes ist gewaltig, ergreifend; dennoch hat sich Bone keine Uebertreibung zu Schulden kommen lassen, nichts Gräßliches, nichts Verzerrtes beleidigt Auge und Geschmack, während die technische Fertigkeit, welche in dem tiefen und reichen Helldunkel und in der meisterhaften Behandlung und Verdichtung der Farben entwickelt wurde, von den Kennern einstimmig bewundert wird.

(Der Beschluß folgt.)

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 93.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 29. November 1831.

Holzschnitte von Blasius Höfel in Wienerisch Neustadt.

Wenn die Kunst des Holzschneidens in der neuern Zeit wieder fleißiger betrieben wird und manche Vervollkommnung erfahren hat, so zeichnet sich darin Blasius Höfel im Wienerisch Neustadt besonders aus, indem er sogar das bisher nicht Gewagte versucht und glücklich gelöst hat. Es liegen vor uns vier seiner Blätter, welche wir kürzlich beschreiben wollen, wenn wir erst einige Stellen aus einem Briefe des Künstlers an einen seiner Freunde in Nürnberg, wohin er die eben genannten vier Blätter für Dürers Stammbuch sandte, werden mitgetheilt haben. Er sagt:

„Da ich seit meiner letzten Reise nach Nürnberg die Kupferstecherey aus dem Grunde beynahe aufgegeben habe, weil die Lithographie alles Gute copirt und alles Schlechte wohlfeiler liefert, als die Kupferstecherey; so habe ich den Holzschnitt ergriffen und mich seit dieser Zeit auf jene Stufe vervollkommnet, die Ihnen beyliegende Abdrücke zeigen. Der Nutzen dieses Faches ist für alle Wissenschaften, welche der bildlichen Darstellung benöthigt sind, ausserordentlich groß; denn man kann die nöthigen Figuren mitten unter die Lettern setzen und man erspart hiedurch doppeltes und viel kostspieligeres Drucken und Papier. Die Buchdrucker-Presse liefert auf dem schlechtesten Papier eben das, wie auf dem besten und ihre Schnelligkeit und Wohlfeilheit ist bekannt. Daher können aus diesem Grunde die nöthigen Werke ungemein populär werden, und nach der Ausquzungs-Methode des Stockes, welche ich gebrauche, hält jeder Stock einmal hundert tausend Abdrücke ohne Abglatschung aus.

Die vor uns liegenden Blätter sind:

1. Ein Wand-Kalender in Folio. In Form eines Portals erheben sich vier Säulen mit gothischen Verzierungen. Im mittlern Felde erblickt man eine Vignette, auf welcher Christus als Helfer in der Noth dargestellt wird, wie er Schiffbrüchige rettet und aus der Tiefe des Meeres herausziehet. Die freie Behandlung, wie die Reinheit und Sicherheit des kräftigen Schnittes zeichnen dieses Blatt aus.

2. Porträt eines uns unbekannten Mannes, mit dem goldenen Vliese dekorirt. Der Künstler versuchte es, punctirte Manier in Verbindung mit dem Grabstichel nachzuahmen und das Blatt erscheint wie mit Bunzen gearbeitet; eine ganz neue Manier, die von Aeltern nie gewagt wurde und wie wenig sie auch bis jetzt den Stich in Kupfern erreicht, doch das Unglaubliche geleistet hat. Das Ganze ist mit Sicherheit behandelt, der Kopf sehr gut gearbeitet; feste Züge, buschige Augenbraunen, leicht gelocktes Haar. Es würde sich noch kräftiger heben, wäre der ebenfalls punktirte Hintergrund dunkler gehalten. Der Stich im Gewande ist mit breiten, kräftigen Strichen, zum Theil mit Kreuz-Schraffirung behandelt.

3. Ein Elfenbein-Schnitt, von welchem der Künstler in seinem Briefe sagt: „da man mir bey meinen ersten Versuchen die Aeußerung machte, daß man doch keine reine Vignette hierin liefern könnte, so versuchte ich den Schnitt nach Le Kieux (die siebente Plage in Egypten) auf Elfenbein; der Rahmen ist auf Lettern-Bley in Schabkunst Manier gearbeitet. Unsere Leser kennen das treffliche Blatt von Le Kieux und wissen daher die Schwierigkeiten zu würdigen, welche überwunden werden müssen, wenn ein solches mit aller Zartheit und Feinheit der englischen Stahlstiche auf ein dergleichen Material soll wiedergegeben werden. Und doch hat der Künstler die schwere Aufgabe mit Meisterschaft gelöst. Die unendlich zarte Behandlung, der malerische Effekt, die hellen und scharfen Lichter, wie die mitunter kräftigen Schatten lassen nichts zu wünschen übrig; man glaubt wirklich einen Stahl-Stich vor sich zu haben. Blos im Vordergrund, wo Moses den vom Blitz erleuchteten Stab hoch über das tobende Meer zum (meisterhaft ausgeführten und) von Regen erfüllten Himmel emporhebt, während die neben ihm befindlichen Personen gegend zur Erde niedergesunken sind, möchte man einige Schatten tiefer, und links im Vordergrund die Säulen am königlichen Pallaste etwas bestimmter und fester gezeichnet wünschen. Die Paar vor uns liegenden Abdrücke sind übrigens nicht alle gleich

Digitized by Google

gut; dagegen zeichnet sich die Einfassung auf Letterdley durch Zartheit und Weiche aus.

4. Eine alte Frau nach einem Gemälde von Waldmiller auf Burholz, von welcher der Künstler in seinem Briefe sagt: „bey der alten Frau löste ich die große Aufgabe, Kreuz-Schraffirungen und Kupferstecher-Manieren nachzuahmen, welche alle (deutsche) Holzschneider älterer und neuerer Zeit der großen Schwierigkeiten wegen vermieden haben.“ Und wirklich hat der Künstler nicht nur hie und da, was wohl andere vor ihm versucht haben, sich der Kreuzschraffirung bedient, sondern er hat dieselbe überall, wo sie ihm passend schien, mit einer Sicherheit, Freiheit und Kraft gehandhabt, als arbeite er mit dem Stichel in weiches Kupfer. Dadey ist das Bild mit so viel Geist und solcher Leichtigkeit ausgeführt, daß es als ein Meisterstück bezeichnet werden darf. In gehäckter Stellung, Buch und Rosenkranz in den gefalteten Händen haltend, betet die Frau mit viel gemüthlicher Naivetät und ächter Gutmüthigkeit. Um den Kopf trägt sie ein gebundes Tuch, das unter dem Kinn sehr natürlich gewunden herabfällt. Das Gewand in freien, ungezwungenen Falten, ist an den Ermeln mit Pelz verbrämt. Das Gesicht hat ungemein viel Ausdruck und treffliche Behandlung des Fleisches; die Drapirung ist großartig, die Stoffe der Gewänder sind deutlich bezeichnet, und der Pelz mit seinen ausgesparten Lichtern wohl gelungen. Ungemein kräftig sind die Schatten und das Licht ist sehr gut vertheilt. Es ist dieses Blatt unbezweifelt das beste.

Wir sind überzeugt, wenn unsere Leser uns bis hieher mit Theilnahme gefolgt sind, daß sie mit Vergnügen die weitere Versicherung aus Höfelt Briefe vernehmen werden: „Nun werde ich alle Manieren der Kupferstecherey auf Holz liefern und wenn ich wieder Neues geleistet habe, so nehme ich mir die Freyheit, es Ihnen zuzusenden; denn mein Fach gehört ja dem alten Nürnberg zu.“ Wir aber werden nicht versäumen, unseren Lesern auch diese zu erwartenden Blätter in kurzer Beschreibung und Kritik zur Anzeige zu bringen. E.

Oeffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1834.

(Fortsetzung.)

4.

Ausstellung der königlichen Akademie.

„Landschaft mit Birken und Figuren“ von F. R. Lee. Bey der Natur und Wahrheit dieses schönen Erzeugnisses ist kein Wechsel in Lee's Styl zu bemerken. Er scheint nicht, wie manche seiner Zeitgenossen, zu denken, er habe die vorhandenen Weiten erschöpft und müsse darangehen, neue zu schaffen.

„Scene aus Tristram Shandy“, von C. R. Leslie. Wir wollen sogleich unsern Tadel aussprechen, daß die Figuren für den Raum, den sie einnehmen, fast zu groß sind; im übrigen verdient Leslie alles Lob. Oheim Toby ist ein Porträt; das Lüge der Wittwe ist bewunderungswerth und die ganze Scene hat das Humoristische und Schalkhafte, das Sterne charakterisirt.

„Ein Alligator greift einen Stier an; Scene in Ceylon“ von W. Daniell. Ein Beweis der Vielseitigkeit des Talents dieses Künstlers, und zugleich der schrecklichen Kraft dieses Königs der Reptilien. Beym Anblick dieses Gemäldes fühlt man erst, was der geistreiche Peter Pindar sagen wollte, als er Sir Joseph Banks die Worte in den Mund legte: „Bey Gott, ich will einen Alligator essen“. Diese Ausstellung zeigt ein anderes treffliches Bild von Daniell, „die Forts von Merrani und Jellali, im persischen Meerbusen“; diese Ansicht ist hochmalerisch; die Unregelmäßigkeiten der Natur sind zu einem großartigen Effect benützt und die Ausführung des Künstlers würdig.

„Der englische Adel nimmt das Abendmahl in einer Privat-Kapelle, im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts“ von S. A. Hart. Wenn wir nicht irren, ist dieß die dritte Darstellung ähnlicher religiöser Scenen von Hart; sie ist glänzend und ergreifend, wie seine vorigen Arbeiten und bey weitem gelungener, obgleich der Reiz des Neuheit verschwunden ist, insofern man die Composition betrachtet; denn in allen Werken dieses geschickten Künstlers sind Charakter und Ausdruck der Figuren von hohem Kunstwerthe und der Reichthum der Farbengebung, welcher durch die klare Durchsichtigkeit der tiefen Schatten und die glänzende Solidität der kräftigen Lichter hervorgebracht wird, kömmt dem gleich, was man in einigen von Rembrandts besten Arbeiten findet.

„Die Braut“ von C. T. Parris. Anmuth und Vollendung sind das Charakteristische dieser schönen Arbeit. Der gänzliche Mangel von Affectation gibt der Hauptfigur, einer der lieblichsten Formen, die je ein Pinsel schuf, einen Reiz mehr. Die Draperie, die Juwelen, der Hintergrund und alle die untergeordneten Theile des Gemäldes sind mit Meisterhand ausgeführt.

„Porträt des Obristen O'Donnell“ von J. Hollins. Die englische Porträtmalerey hat vielleicht nichts aufzuweisen, das mit dieser Arbeit wetteifern kann: man wird an die spanische Schule, namentlich an Velasquez erinnert. Der Charakter ist einfach und würdevoll; die Färbung ernst, streng, nicht bestechend; das Helldunkel bewundernswerth; Costüm und Haltung geben dem Ganzen das Ansehen eines historischen Porträts. Die Aehnlichkeit ist täuschend.

„Neuigkeiten von Draußen“ von W. Thomas. Große Einfachheit in der Composition und viel Ausdruck

Digitized by Google

in den Charakteren dieses kleinen Drama's. Farbengebung und Effect sind geschickt gehandhabt.

„Verstohlener Besuch" von A. G. Vickers. Ein guter Vorwurf für eine romantische Erzählung. Dieser Künstler würde wohl thun, sich an einen keuschern Ton zu gewöhnen.

„Landschaft im Zwielicht" von R. Westall. W. hat die Wirkung sehr schön dargestellt, die in einer Zeile von Gray's bekannter Elegie auf einen Dorfkirchhof ausgedrückt ist;

„Vor'm Aug' erbleicht die düstre Landschaft nun".

„Scharmützel" von W. Bally und W. Barrand. Scharmützel dieser Art fanden schon so oft auf der Leinwand statt, daß glänzendere, besser und geistreicher gebildete Gefechte, als dieses, ohne große Wirkung bleiben.

„Porträt des Lord Major" von Mrs. Pearson. Man sieht den Porträts zuweilen an, was in dem Geist des Originals während des Sitzens vorging. Nach dem Ausdruck, den die schöne Künstlerin in das Gesicht des würdigen Magistrats gelegt hat, muß er mit sehr erhabenen Gedanken beschäftigt gewesen seyn.

„Mistreß Gaunter und ihre Nichte, aus dem Spectator", von T. Slater. Es ist sichtbar, daß der Künstler diesen Gegenstand nicht gewählt hat, um, wie Addison, den Genuß des Schnupftabaks zu tadeln, sondern seine Geschicklichkeit in der vollendetsten Darstellung reicher und bunter Draperien, wie sie in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Mode waren, darzulegen. Er war darin eben so glücklich als in der Composition des Ganzen und dem Farbenton, welcher dem Gegenstand durchaus angemessen ist.

„Der Scheim überlistet" von R. W. Buss. In diesem Gemälde ist viel Humor und passender Ausdruck; aber der verliebte alte Bursche muß sicherlich gewesen seyn, daß er die schwarze Farbe seiner Dulcinea nicht eher entdeckte, als bis sie ihren dünnen Schleier aufhob.

„Seehafen am mittelländischen Meer, Sonnenuntergang" von W. Etty. Claude ist das Vorbild dieses wackern Künstlers; warme Tinten, Leben und Wahrheit zeichnen dieses Gemälde aus.

„Salomon's Opfer bey der Tempelweihe" von J. H. Nixon. Der Gegenstand erinnert an einige von Martin's großartigen Werken, doch ist Nixons Styl verschieden von dem jenes Künstlers. Wenn die Zeit die Farben etwas gedämpft und gesänftigt haben wird, so dürfte dieses Werk bedeutend gewinnen. Das glänzende, und doch geheimnißvolle Licht und die Pracht des ganzen Gemäldes verkünden einen Künstler nicht gewöhnlichen Ranges.

„Ein sonniger Morgen" von A. W. Calcott. Wer dieses Gemälde betrachtet, fühlt ungefähr dieselbe erheiternde Kraft und wohlthuende Wärme, mit welcher eine solche Scene in der Natur erfüllt: dieß ist der Triumph der Kunst.

„Porträt eines Gentleman" von W. Dyce. Dieser junge Künstler erregt die größten Erwartungen. Die genannte Arbeit ist geschmackvoll, die Färbung trefflich, die ganze Ausführung vielversprechend.

Der Saal, welcher „Antique Academy" genannt wird, ist, wie gewöhnlich, bunt ausgestattet. Die Zeichnungen, Emails und Miniaturen, sind bey weitem das Anziehendste hier.

„Georg der Vierte, in Email, nach dem in dem Besitz des Lord Stewart von Rothsay befindlichen Original von Sir Th. Lawrence", von H. Bone. Eines der glänzendsten Erzeugnisse in diesem Kunstzweig, durch die Treue der Nachahmung und die Schönheit der Arbeit gleich ausgezeichnet. Von diesem geschickten Künstler findet man zwey andere schöne Email-Porträte hier, nämlich „Wilhelm den Vierten nach dem Originalgemälde von W. Morton" und „F. Chantrey, nach dem Gemälde von John Jackson". Mit Bone wetteifert in Email-Arbeiten W. Essex, von dem sich eine treffliche Nachahmung von Th. Lawrence's Porträt der Herzogin von Northumberland und von Hilton's Gemälde „Venus entwaffnet Amor" hier findet.

Die Arbeiten von Chalon, welche sich in diesem Saale finden, verdienen das größte Lob; ausgezeichnet sind die Porträts der Ladies Georgine und Louisa Russell und der Lady Worthsley Russell; an dem „Porträt einer Lady" von demselben Künstler aber verdient die Nachahmung des modischen Kopfputzes strengen Tadel. Die Kunst hat das Privilegium, solche Verirrungen des Geschmacks zu verbessern oder zu verhüten: Sir Joshua Reynolds hatte die Gewohnheit, die Köpfe seiner Originale mit dem Pinselstock auszureiben und in einem Augenblick das Gebäude zu zerstören, an dem der haarkünstler Stundenlang gearbeitet hatte.

Die Zeichnungen von G. Jones „Harold's Leiche, nach der Schlacht von Hastings von Edith Swaneshalls und zwey Mönchen gefunden", „Maria Magdalene sieht die zwey Engel im Grabe" und „ein griechischer Soldat, der während des Rückzug der Zehntausend einem Weibe von dem höchsten Felsen, der zugänglich ist, das langersehnte Meer zeigt", sind Beweise von dem ausgezeichneten Talente dieses Künstlers; die letztere Zeichnung ist vorzüglich eben so originell erfunden als anziehend ausgeführt.

„Greta-Hall, am Keswick See, R. Southey's Wohnung", und „Rydal Mount, die Wohnung des Dichters Wordsworth" von W. Westall, stellen nicht nur reizende Scenerien, mit großer Einsicht und Kunst ausgeführt, dar, sondern sind auch in Betracht des Interesses merkwürdig, das ihnen die Namen der ausgezeichneten Bewohner dieser lieblichen Landschaften verleihen.

Digitized by Google

„Porträt der Mrs. Hardwick", von D. M. Elise. Ein glänzendes Werk das sich unter einer zu bescheidenen Aufschrift ankündigt. Es ist nicht das bloße Porträt eines Individuums, sondern eine Composition mehrerer ungemein anmuthiger Figuren. Uebrigens ist dieser herrliche Künstler in diesem Jahre sehr unzart behandelt worden. Von fünf trefflichen Kunstwerken, welche er in die Ausstellung gegeben, und unter denen sich besonders das Porträt des Viscount Castlereagh auszeichnet, das in jenem freien und meisterhaften Style gearbeitet ist, welcher, ohne den Anschein von mühevoller Arbeit, allen Anfordungen der Kunst entspricht, ist nicht ein einziges in ein nur einigermaßen erträgliches Licht gestellt worden. Die Akademiker können sich nicht entschuldigen, daß sie mit dem Namen und den Verdiensten dieses jungen Künstlers unbekannt seyen, da er in der jüngsten Zeit zwey Preismedaillen aus ihren Händen erhielt.

„Italienische Landschaft" von T. M. Bagnes. Wir wissen nicht, ob diese Landschaft der Wirklichkeit nachgebildet oder erfunden ist; allein sie gehört zu dem Anziehendsten in der ganzen Ausstellung.

„Porträts des Sir R. Sutton und seiner Jagdhunde, mit Porträts von Theilnehmern von der Lincoln-Jagd u. s. w. von J. Turneley. Die Gesetze der Composition lassen sich kaum auf Gegenstände dieser Art anwenden. Es reicht hin, daß sich die Figuren auf der Leinwand so geben, wie sie sich im Freien darstellen mögen. Der Künstler hat alles Erdenkliche gethan, Leben und Interesse in seinen Vorwurf zu bringen.

„Porträt der Mrs. Bray, Verfasserin von Fitz of Fitz-ford, Talba u. s. w." von W. Patten. Dieses Porträt drückt ein Gefühl aus, das ohne Zweifel dem Charakter des Individuums entspricht; es ist gefällig, einfach, ohne Affectation; die Ausführung ist sehr sorgfältig.

„Der Morgen und Kentische Fischer, die die Ladung eines gestrandeten Schiffes retten" und „Ansicht des zweyten Cataractes des Nils, vom westlichen Ufer aus" von H. Parke. Der Gegenstand der beiden Arbeiten ist höchst anziehend und die Ausführung leicht, klar und geistreich.

(Der Beschluß folgt.)

Die Heimkehr der Schweizergardisten, vor der Juliusrevolution von J. B. Kirner, aus Furtwangen im Badenschen.

Vor einigen Wochen war im Kunstverein zu München ein Bild ausgestellt, das durch Inhalt und Ausführung allgemeine Theilnahme erregte. Schon früher hatte Kirner durch Darstellungen zu Hebels allemannischen Liedern, die ein ganz bestimmtes volksthümliches Gepräge trugen, die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich gelenkt. Unter spätern Sachen zeichnete sich eine Wirthstube aus, worin ein Tabuletkrämer unter vielen Spielereyen einen beweglichen Hanswurst produzirte, dessen unverkennbare Aehnlichkeit mit dem Herrn Wirth der Gesellschaft zu vielem Spaß Anlaß gab, was mit gutem Humor durchgeführt war. Das obenbezeichnete Bild nun führt uns in das Innre eines Schweizer Bauernhauses. Links, mit dem Rücken gegen das Fenster, durch welches ein Paar neugierige Jungen blicken, sizt ein französischer Schweizergardist in seiner Uniform und erzählt einer staunenden Versammlung die Begebenheiten der Pariser Juliusrevolution, die Schreckenscenen und die Wunder der Tapferkeit, deren Augenzeuge er gewesen. Kaum zu athmen trauen sich die Leute, während der Held sich in den glücklich überstandnen Kampf hineinspricht, und mit geballter Faust die Kolbenstöße, Steinwürfe und Kanonenkugeln, die es geregnet, deutlich abmalt. Unter den Aufmerksamsten, die zugleich an die Kriegsscenen der neunziger Jahre denken mögen, ist ein Mann, den wir unbedingt für den Schulmeister des Orts halten, und der zu beyden Ohren noch der Zahnlücke bedarf, durch die ihm die geschichtlichen Notizen ins Gedächtniß fließen sollen. Nur für drei Menschen in der Stube ist der Erzähler nicht da: einem Mädchen hat die Revolution ihren Hochzeiter (Bräutigam) herausgetrieben, und er legt ihr nun den Ring an den Finger, und sich an ihr Herz; einer andern aber brachte ein Brief die Trauerkunde ihres ewigen Verlustes, und diese sizt allein mit ihrem Schmerz in einer Ecke des Zimmers. — Daß wir uns aber nicht zu tief ins Mitgefühl verlieren, dafür sorgt der kleine Bruder des erzählenden Helden, der, mit dessen Waffen ziemlich ungeschickt behangen, sich vor ihm hingestellt und die Aufmerksamkeit auf den Soldaten theilt mit der für ein großes Butterbrot, das er eben zu verarbeiten im Begriff ist. Dieser Bub, der gewissermaßen den Mittelpunkt des Bildes ausmacht, giebt ihm einen heitern Charakter und erhöht die Objectivität, mit der das Ganze aufgefaßt und durchgeführt ist. Es herrscht darin eine unglaubliche Wahrheit der Charaktere und des Ausdrucks, und die Einheit des Gedankens, durch die das Bild zum dichterischen Kunstwerk wird, so wie die ungemein gelungene Ausführung in Farben, Haltung und naturgemäßer Behandlung des Einzelnen sichern ihm die erfreulichste Wirkung und dem Künstler einen ehrenvollen Platz unter den neuern Genremalern.

ef.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 94.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 1. Dezember 1831.

Ein Brief aus Rom. *)

Mein theurer brüderlicher Freund!

Ich kann es nicht unterlassen, dir aus dem alten, mächtigen Rom zu schreiben, so müde und fast krank auch der Mensch ist, der die Feder führt. Denn in der That, ich werde hier wie von einer fremden Gewalt, zwar mit meinem Willen, aber fast über das Maaß der Leibeskräfte, vom Morgen bis zum Abend durch die Ruinen der alten Weltherrscherin und durch die Herrlichkeit des neuen Roms geführt. Wie die schwerfällige Wachtel, wenn im Herbst, zur Zeit der Wanderung, der Geist des Aufbruchs vom Boden in sie fährt, muß ich dem Zuge folgen, der mich nach dieser nie gesehenen Welt führt, muß auf seine Stimme hören, wenn sie mir ertönt aus den Ruinen. Eine Begeisterung der früheren Zeit der Jugend ist in mich gefahren, von welcher ich mich im Drang der spätern Jahre fast geschieden wähnte; mit einem Entzücken, wie ich es als Jüngling empfunden, da mir die Schule zu Weimar den Zugang zum klassischen Alterthum eröffnete, mit einer Unersättlichkeit wie damals, lese ich die Dichter des alten Roms.

Jener Constantius, welcher nicht die Milch der kriegerischen Wölfin getrunken, sondern an der Brust der Aeffin Roms, Constantinopels gesogen und von dieser zum Weltherrscher erzogen worden, pflegte öfters in sachem Hochmuth der Neuerungssucht über die Herrlichkeit des alten, von ihm noch nie gesehenen Roms zu spotten. „Was sey, so meinte er etwa, das Hausgewand oder das rostige Panzerhemd jener alten Mutter und Herrscherin, die auf den Ruinen der steten Hügel sitzet, gegen das in voller Frische strahlende Purpurgewand der jungen Weltenkönigin, welche über den Meeren thronet und mit dem Fuß auf zweyen Welttheilen stehet. Wo sollte man in den altsaubern Gassen Roms einen solchen Glanz der neuen Marmorpaläste und Tempel, der Säulen und Bilder; wo sollte man solches Gebäu und Geräthe des Cedernholzes und Elfenbeines, des Silbers und des Goldes, solches Geschmeid der Perlen und der Edelsteine beysammen finden, als in der neuen reichen Kaiserstadt des Morgenlandes? wo vor allem so viel Kraft der Weisheit und der Künste?“ — Als aber nun der Herrscher des neuen, auf das Wasser gestellten Thrones zum ersten Male, er selber, dem mächtigen Rom nahete, als er (noch eben war der Spott auf seinen Lippen) an den Wasserleitungen vorüber und durch das Völker abwehrende Thor die „alten“ Gassen betreten, als sich ihm dort die Gebäude des Domitian, hier die Bäder des Titus gezeigt, als er die Ehrensäule des Trajan unter dem Wald der andern Säulen, dann das alte Capitol gesehen, daneben die Tempel, deren Säulengebäu dastehet gleich den Armen, welche das übermächtige Staunen über all solche Herrlichkeit emporbreitet zum Himmel; als er dann das Colosseum erblickte; da entwich der Spott den Lippen und ein ernstes Staunen sprach aus den Mienen des schweigenden Herrschers. — Dieser Ehrendogen dort scheint auf einen Titus zu warten; auf dem neuen Thron der Gewässer ist aber kein Titus. — Das Pantheon, in hehrer Einfalt und Würde, scheint zu fragen: weiß auch das neue Rom des Ostens, was die rechte Kraft der Kunst sey? —

Mein lieber alter Freund, ich bin manchmal aus Partheilichkeit für die Griechen ungerecht gegen das alte; aus anderer Partheilichkeit ungerecht gegen das neue Rom gewesen; — ich will es nun nicht mehr seyn.

Als ich zur Porta del Popolo hereintrat, da fiel mein erster Blick auf den alten Obelisken, von welchem schon Plinius erzählt. Es war als wollte mich diese Denksäule lebendiger, als jemals Feder, Tinte und Papier, an die Zeiten des Pythagoras erinnern, denn dieser kam, nach Plinius Zeugniß, zur Zeit des Königes Semneserteus, dessen der Obelisk war, nach Aegypten.

Gleich am ersten Nachmittag unsers Hierseyns (wir hatten in der zehnten Stunde des Vormittags die Stadt erreicht) giengen wir hinaus nach den Herrlichkeiten des alten Roms. In unserer Via Felice hinauf durch die Via delle Quattro: von fern zeigte sich die schöne Kirche

*) Aus G. H. Schubert's Reise nach Südfrankreich und Italien, Band II.

Digitized by Google

von Maria Maggiore; da war mir es noch wohlbekannt zu Muthe, wie in jeder andern Stadt. Als wir aber nun, am Gartengemäuer des Quirinals vorüber, zum Monte Cavallo gekommen; als uns hier die Gestalten der beiden Götterjünglinge, Castor und Pollux, und die Gewalt der beiden Rosse begrüßt; da erschien mir das, was ich sah, nicht mehr als etwas Bekanntes: es war ein Neues, das ich noch nie gesehen. Bald nun erhebt sich, schon von fern her sichtbar, die mächtige Ehrensäule des Trajan, wurzelnd unter dem zerbrochenen Walde der andern, kleineren Säulen. Siehe da! was doch der Sturm von noch nicht zweyen Jahrtausenden für Staub macht. Stufen führen hinab von dem Boden der jetzigen Gassen der Stadt zu den alten Pallästen des trajanischen Forums. So hoch liegt nun das Kehricht des Schuttes über dem Grund der alten Zeit; Ströme von Menschenblut und manche Thräne gaben dem Staube die Festigkeit, mit welcher er über den Ruinen lastet. — Wir heben die Füße weiter. — Da hat einst in den Flammen der Brandpfähle, welche Nero entzündet, der Christengläubige bezeugt, daß ein ewiges Erbarmen selber, in Menschengestalt, dem Elend des Menschen sich genaht; und siehe hin, in diesem Gemäuer, so erzählt ein altes Wort, hat Paulus der Apostel, gebunden in Ketten des Gefängnisses, dasselbe Zeugniß bezeugt. Dort aber, zu den Füssen des alten Capitols, dessen Gemäuer ernst auf die Gräuel der Verwüstung herabblicket, bezeugen noch jetzt mit aufgereckten Armen die Säulen des Tempels, den Augustus dem Erhalter in Lebensgefahr, dem Jupiter tonans, erbaute, daß auch die alte Welt an eine Gottheit geglaubt, welche dem Menschen in allen Anliegen seines Lebens zu helfen geneigt sey; welche das Wort auch der einzelnen Noth hört und ihrer sich erbarmt; sie bezeugen das Daseyn einer dem Menschen nahe befreundeten Gottheit, von welcher der flache Unglaube, in den Tagen, nicht mehr der Tempel, nicht der Pallaste oder der festen Häuser, sondern nur noch der Kammern, nichts weiß.

Vor der Treppe jenes Capitols neiget sich auch der Triumphbogen des edlen Severus, und neben dem Tempel des Jupiter tonans erscheinet, wie ein sichtbar gewordener harmonischer Einklang und Wohllaut, der kleine Tempel der Concordia. Im Schatten der marmornen Trümmer wird die mehr prunkende Kunst am Tempel des M. Aurelius Antoninus und der Faustina bemerkt. Aber hier auf diesem Platze selber, um welchen, wie in ehrfurchtsvoller Entfernung, die Trümmer der Tempel und Ehrengebäude den weiten Kreis schließen, und auf welchem nun, im Schatten der Bäume, wiederkäuende Rinder liegen, suchet das Auge vergebens nach andern Denkzeichen einer mächtigen Vorzeit. Hier, dieses jetzige Campo vaccino, war das Forum des alten Roms. Da wurde einst die Stimme der höchsten menschlichen Beredtsamkeit, das entflammende Wort der Begeisterung gehört, nun aber die Stimme der Stiere. Wem sollte da, mein theurer Bruder, nicht die schöne Stelle des Virgil (Aen. VIII, 359—61) und das gastliche Dach des armen Evan, deren einfallen, und der beständig sich wiederholende Kreis der Dinge, am meisten in solchen Tagen, in denen man auch da, wo noch vor etlichen Altern die hohe Stimme der Weisheit und einer göttlichen Begeisterung ertönte, nur den Ton des wiederkäuenden und immer wiederkäuenden Rindviehes hört. O du laut tönende Zeit des Campo vaccino, wenn unter deinem Gange nun bald wieder alles, das hehr war, zu Trümmern gesunken seyn wird, möge dir Gott wenigstens noch solche zum Zeugniß emporgehobne Arme, wie die Tempelsäulen des Jupiter tonans, und ein gastliches Dach des armen Evanders übrig lassen, in welchem der Pilger und Fremdling, der durch deine Gefilde gehet, einige Erquickung finde und Ruhe.

Hier das weite Gebäu vom Tempel des Friedens. Seine Herrlichkeit ist längst dahin und entflohen. Doch beweiset das alte, mächtige Gemäuer, daß, was der Frieden baue und die Eintracht begründe, fest sey. Nachbarlich neben dem Tempel des Friedens stehet jener des Romulus und Remus, wie Hadrian ihn erneuerte, und da jenseits begräbt ein mächtiger Schutt die Stätte und Trümmer des Tempels der Venus. Doch schon lange, so wie ein Felsengebirg* das schwebende Bielloth, ziehet das Riesengebäu des Colosseums die Blicke an sich und leitet die Schritte hinein in seine Mauern. Ein Gewitterschauer ergoß sich, Regen strömend über das Land; die Bogengänge des Colosseums gaben uns Schutz. Anderes sinnend, Vergangenes wie Gegenwärtiges, blickten wir hinein in den Raum der Arena, welchen nun ein christlicher Altar schmücket. Wie riesenhaft hat diese alte Stadt der Welt gespielt; gespielt mit dem Blut und den Leichnamen der Menschen und der Thiere! Grausam, wie auch das Spiel gewesen, es war doch, dieß bezeuget schon die Kraft und der Ernst des Gebäudes, im Anfang ein Gedanke darin, seiner selber mächtig. Diese alte, dauende Welt hatte außer dem Tod, auch im Leben noch etwas das sicher und gewiß war. Um das Aas, hier im Kreise der Sitze, hatten sich wirklich Adler versammlet.

In einem späteren Jahrtausend ist ein Zeitalter der Empörung gegen alles gekommen, das fest ist und hehr und sicher. Die Tage der Revolution kannten nichts mehr, das ihnen gewiß war, als den Tod; in ihren Spielen mit dem Blut und den Leichnamen der Menschen war kein seiner selber mächtiger Gedanke; das waren keine Adler, die sich um das Aas versammleten.

Die tiefer gesunkene Sonne schien wieder herein in das Gemäuer der Riesenspiele; noch ein Blick von einem der höher gelegnen Sitze hinüber nach den Kaiserpallästen,

Digitized by Google

dann wieder hinaus ins Freie: zuerst zu dem Ehrenbogen des Constantin, dann zu dem Triumphbogen des Titus. Der Abendwind rauschet durch das alte Gemäuer; bey dem Anblick der Nachbildungen des siebenarmigen Leuchters, so wie des Tisches der Schaubrode, glaubt die Seele, neben dem Rauschen des Sturmwindes, die dräuende Stimme der Propheten zu vernehmen, welche auf die Tage des Triumphes der Adler geweissaget. Ja, Jerusalems Tempel war gefallen, und die Kraft seiner Gefangenen dauete dort, blutend unter der Geißel der Dränger, statt des Tempels, dessen Opfer sie zum Gräuel der Verwüstung gemacht, ein Haus der Spiele, darinnen man diese Bauleute selber und ihre Kinder öfters zu Opfern gemacht.

Wir sahen uns von neuem bey den Stufen des alten Capitols und bald auch auf seiner Höhe, welche nun leichter zu ersteigen ist als vormals, da die Füße der jetzigen Zeit, unten im Forum, zwar nicht „auf den Schultern", wohl aber auf dem Schutte der alten Zeit stehen, welcher hier gegen vierzig Fuß hoch aufgethürmt ist. In der That, wenn man die wenigen Stufen gestiegen, da fragt man sich, ob man schon oben sey auf dem bedeutungsvollesten Felsengrund der alten Völkerkönigin, oder ob man nicht vielmehr ihren fast verloschenen Spuren noch viel höher und immer höher nachsteigen müsse? — Und dennoch, auf dem nämlichen Boden, da wo nun der Pallast der Senatoren stehet, ragte die alte Curia empor; siehe daneben, im Hofe der jetzigen Gebäude und unter ihren Hallen, hier noch die (angebliche) Columna rostrata des alten Forums, dort die Bildsäulen Cäsars und Augusts. Einst, als die Erbauer dem noch künftigen capitolinischen Gemäuer den Grund suchten, fand man, so wird erzählt, ein Menschenhaupt, und es ward hieraus geweissagt: Rom werde einst das Haupt der Welt seyn. Nun liegen zwey Riesenhäupter von Stein am Boden, aber sie sind abgeschlagen vom Rumpfe, und unfern von ihnen werden zwey herabgeschmetterte Füße bemerkt, dabey kein Leib, kein mächtiger Arm. Auf den Lippen der beyden Götterjünglinge, deren Gestalten man hier von neuem begegnet, scheinet die Frage zu schweben: wo denn das alte Rom sey? Das eherne Roß, das den Weltherrscher Marcus Aurelius trägt, scheint sehnend auf eine mächtigere Stimme zu warten, als jene des Michel Angelo war, um von neuem den siegenden Lauf durch das Schlachtfeld der Erde zu beginnen.*) Der tarpejische Felsen aber, seine Stirn hinüber kehrend, nach den Tempelsäulen des donnernden Jupiter, fraget und antwortet zugleich: „was hat den Marcus Manlius zum Helden seines Volkes erhoben, und was hat denselben, bald nach der nächtlichen Stunde der Heldenthat, hier am hellen Tage hinabgestürzt vom Steingewänd, daß des Zerschmetterten Blut am Felsen rauchte? War es nicht der Geist jenes Hochmuthes, der zu seinem eigenen Herzen saget: siehe, ich bin es allein?"

Wir schritten schweigend hinab, über die Stiege der nördlichen Seite, nach den Gassen der Stadt. — Da wird die Bewunderung noch einmal laut und beredt beym Anblick des herrlichsten Gebäudes des alten Roms: des Pantheons. Im Innern des Tempels selber, welcher sein Licht von oben empfängt, herrschte schon bey unserm Eintreten ein abendlicher Dämmerschein; zwischen den Säulen des Porticus verweilten wir, bis auch außen, auf die Gassen, der Abend herabsank. — — —

*) Dieses Roßgebilde ist von solcher meisterhafter Arbeit, daß es sich, je länger man es betrachtet, desto mehr zu beleben scheint. Daher rief ihm Michel Angelo zu: „Denke daran, daß du lebst und laufe."

Oeffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831.

(Beschluß.)

4.

Ausstellung der königlichen Akademie.

„Porträt des D. Ewes Coke" und „Porträt des Herzogs von Rutland", von O. Oakley." Einfacher, großartiger Styl, der von vielem Talent zeugt.

„Der Dörfler", von T. George. Ein schöner Vorwurf, mit Kunst ausgeführt.

„Porträts einer Frau und ihres Kindes" und „Porträt der Miß Parry, von C. R. Bone. Einfachheit und Anmuth charakterisiren die Arbeiten dieses Künstlers, dessen Ruf sich schnell gehoben hat.

„Die Cactus speciosissima" von V. Bartholomew. Dieser Künstler hat sich bey frühern Gelegenheiten in diesem Kunstzweig sehr ausgezeichnet, indem er nicht nur botanische Gegenstände mit aller Treue wiedergab, sondern durch das Einführen zufälliger Accessorien seinen Compositionen einen Werth gab, der sie über bloße Blumen-Malerey erhob. Sein genanntes Werk steht keinen der frühern nach. — Unter ähnlichen Erzeugnissen nennen wir die verschiedenen „Rosenpappelarten" von Mrs. Pope; „die Geranien" von Mrs. Withers; „Blumen" nach der Natur von Magdalena von Towinkel; „Blumenkranz" von Madame de Corolera, u. A.

Der Miniaturen ist kein Ende; zugleich sind sie ohne irgend eine Gränze für das Auge aufgehängt, so daß der Genuß nicht bedeutend seyn würde, selbst wenn die vorzüglichsten Arbeiten darunter wären: die Werke folgender Künstler und Künstlerinnen hätten einen bessern Platz verdient: F. Cruickshand; A. Robert-

Digitized by Google

fon; S. J. Rochard; W. J. Naston; Mrs. J. Robertson; W. E. Roß; G. Patten; C. R. Bone; Mrs. Green; A. Parsey; Miß Jones; A. E. Malon; M. Houghton; Miß Fanny Corbaux.

Die Mitglieder des Ausschusses der K. Akademie können nicht jedes Gemälde von Werth in das Licht hängen, welches dasselbe verdient; allein sie sollten solche Arbeiten mit Höflichkeit zurückgeben und nicht mit Härte, als seyen sie verächtlich zurückgewiesen worden. Sie sind unschuldig an dem Getöse und dem rollen Lärm der Besucher ihrer Ausstellung, der fetzenartigen Düsterkeit des Modellzimmers und dem chaotischen Andäuen in dem sogenannten antiken Saale; allein sie sollten verhüten, daß die zur Architektur gehörigen Arbeiten nicht mit Porträts in Oel und andern nicht zu jenem Zweig gehörigen Dingen vermischt werden. Die Abgüsse von Gemmen, Wachsmodelle und ähnliche Arbeiten sind indessen mit Sorgfalt aufgestellt und es finden sich darunter einige werthvolle Erzeugnisse in dem Bibliothekszimmer. Dahin gehören: „Münz-Porträt Georgs des Vierten" von A. J. Stothard; „Abdruck der Preis-Medaille der k. Akademie" von W. Wyon; „Medaille des Königs, auf Befehl der Königin geprägt" ein wahres Kunstwerk von demselben; „Münzporträt des T. J. Judkin" von A. J. Stothard; „Porträt der Miß Emma Murray als Frühling" von T. Smith; Modell der Töchter des Earl von Radnor" von F. E. Lucas; Modell der Töchter des Earl von Carlisle" von demselben; „Rasse-Pferde" Abdruck von einem geschnittenen Stein von J. T. Williams; „Büste des Daniel Wilson" von C. A. Rivers; „Venus und Adonis" von F. C. Lucas.

Der Saal der Bildwerke zeigte sich noch in keinem Jahre so sehr zum Vortheile dieses Zweigs der englischen Kunst, wie in diesem, und bedauern wir, des beschränkten Raumes wegen nur Einzelnes andeuten zu können.

„Büste des Königs" von Chantrey. Die Reinheit des Marmors ist in vollkommenster Harmonie mit dem leuchen und würdevollen Charakter der Gesichtszüge und des Ausdrucks. Die Aehnlichkeit ist bewundernswürdig, die Ausführung höchst vollendet und schön.

„Eine Nymphe, die ihre Sandale löst" von J. Gibson. Wir betrachten diese Arbeit nicht nur als die schönste in dieser Ausstellung, sondern als die schönste Einzeln-Figur, welche in Sommerset-house seit der Zeit zu sehen war, wo Rollekens eine ähnliche Darstellung hier bot, wenn Gibsons Werk nicht in Hinsicht der Reinheit der Zeichnung und der anmuthigen Weichheit der Ausführung jenes bekannte Meisterwerk überbietet.

„Statue der Mrs. T. Rowson, in Marmor" von R. Westmacott. Frömmigkeit und Hingebung sind eben so geschickt als anziehend in der kunstlosen Anmuth und Einfachheit dieser Statue dargestellt.

„Mütterliche Liebe", Hochrelief von E. H. Baily. Diese bewundernswerthe Gruppe bedurfte der erklärenden Zeilen nicht, welche der Ueberschrift im Katalog beigefügt worden. Ausgezeichnet durch Geschmack und Gefühl, spricht sich die Darstellung lebendig durch sich selbst aus.

„Satan" von W. G. Nichol. Der Künstler hat viele Kraft in diesem Versuche entwickelt; allein es fragt sich, ob selbst die Kraft eines Michel Angelo hinreicht, die erhabene Beschreibung des Dichters in gleichem Grade zu verkörpern.

„Der Ueberdruß" von C. Rossi. Gegenstände aus dem gewöhnlichen Leben, z. B. Boxer, Kegelspielen u. s. sind schon mehrfach mit aller Würde der Antike von diesem Künstler dargestellt worden und diesem Vorzug theilt auch die genannte Figur. Der treffliche Veteran scheint den Werth des Raches ganz erfaßt zu haben, den Polonius dem Leertes gibt:

„Weitläufig sey, doch keineswegs gemein."

„Cupido und Homen" Gruppe in Marmor von G. Rennie. Eine sehr geschickte Arbeit, obgleich man sich über die aufgeblasenen Backen des Cupido ein wenig ärgert.

„Die Beleidigung der Centauren bey der Hochzeit des Pirithous und der Hippodamia", Hochrelief von W. Pitts. Dieser Künstler behandelt Gegenstände der alten Geschichte und Mythologie mit ausgezeichneter Geschicklichkeit und eigenthümlicher Kraft. Geist, Leben, Mannichfaltigkeit des Charakters, der Formen, bewegte Handlung zeichnen obiges Relief vorzüglich aus.

Unter den übrigen Figuren und Gruppen verdienen folgende genannt zu werden: „Moses als Kind", in Marmor von S. Wyon; „historische Gruppe Virginius und Virginia" von J. Deare; Athenas Wahnsinn" von J. Gott; „Eine Nymphe, welche in das Bad geht" Marmorstatue von J. G. Bubb. Außer der Büste des Königs sind mehrere treflich ausgeführte hier ausgestellt: wir nennen die des Herzogs von Sussex von Chantrey; die Marmorbüste der Gräfin von Sheffield von W. Behnes; Marmorbüste der Lady Thyrold von P. Rouw; Marmorbüste des Davies Gilbert von S. Joseph; Marmorbüste des Grafen Eldon von W. Behnes; des Prinzen Georg von Cumbridge von demselben; Modelle zu Büsten des Lordkanzlers Brougham und des J. Northcote von C. H. Baily.

Berichtigung.

In dem Aufsatz Dr. J. Rouz und die Wachsmalerey Kunstbl. Nr. 60 f. finden sich folgende sinnstörende Druckfehler, die man zu verbessern bittet:
Nr. 70. Z. 3. lies statt ordentlichen: erdentlichen. Pag. 278 Sp. 2. Z. 2. statt Namen: Manen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

N°. 95.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 6. December 1831.

Literatur der Kunstgeschichte.

De Werinhero, Sæculi XII. Monacho Tegernseensi, et de picturis minutis, quibus carmen suum theotiscum de vita B. V. Mariæ ornavit. Dissertatio quam ad consequendos ab amplissimo Universitatis Berolinensis philosophorum ordine summos in philosophia honores — publice defendet auctor Franciscus Kugler, Sedinensis. Berolini, Typis Augusti Petschii. 8. S. Go.

Vorliegende Schrift, mit welcher der Verfasser sich im verwichenen Sommer um den philosophischen Doktorhut beworben hat, enthält die Beschreibung eines für die Geschichte der Kunst im Mittelalter so merkwürdigen Bilderwerkes, daß sie vor dem gewöhnlichen Loose akademischer Dissertationen, nur einem kleinen Kreise von Lesern zugänglich zu seyn, bewahrt und vermittelst eines gedrängten Auszugs in deutscher Sprache dem größeren Publikum von Freunden der Kunstgeschichte nützlich gemacht zu werden verdient.

Das Ganze zerfällt in drei Abschnitte, von welchen indessen vorzüglich der dritte die eigenthümliche Ausbeute gibt, deren hier Erwähnung geschehen soll. Im ersten Abschnitte hat der Verfasser unter neun Paragraphen die Geschichte der christlich-mittelalterlichen Kunst im deutschen Lande bis auf die Zeit des Wiedererwachens vollendeter Kunst im XIV. und XV. Jahrhundert erzählt und dabei vornämlich das hieher Bezügliche aus Rumohr's italienischen Forschungen zu Grunde gelegt. Doch weicht er in §. 6 Seite 10 — 12 von diesem insofern ab, als er nicht der Meinung beipflichtet, daß die von Karl dem Großen gestiftete und unter dessen Nachfolgern fortgesetzte Kunstschule unter den späteren politischen Verwirrungen ungetrübt fortgedauert und bis über Heinrich II. Regierung, den Zeitpunkt ihrer höchsten Blüthe, hinaus, sich erhalten habe, da die italienische Kunst in ihrem damaligen höchst verschlimmerten Zustande keinen Einfluß auf die deutsche Schule habe gewinnen können, der Einfluß der byzantinischen hingegen nur ein zufälliger und vorübergehender gewesen sey.

Der Verfasser behauptet nämlich, er kenne in Deutschland keine Monumente, aus welchen sich der Charakter jener fränkischen Kunst errathen lasse; es wäre denn ein solches die Kreuzabnahme Christi, auf einem der im Fürstenthum Lippe aufgefundenen Eggosteine. Im Gegentheile scheine ein davon sehr verschiedener Styl vom zehnten bis ins zwölfte Jahrhundert in Gebrauch gewesen zu seyn, welchen man auf den Miniaturgemälden mehrerer alten Handschriften beobachten könne, dergleichen sich auf etlichen deutschen Bibliotheken, insbesondere der königlichen zu Berlin (Ms. theol. fol. No. I. 359.) vorfinden. Dieser Styl scheine seinen Ursprung in England zu haben, wo das Christenthum in sehr frühen Zeiten Wurzel gefaßt und von wo sich dasselbe nach Deutschland verbreitet habe; denn er erscheine am vollkommensten in Büchern, die in England geschrieben worden sind; dabei beruft sich der Verfasser auf Dibdins bibliographischen Decameron und bibliographische Reise. Der Unterschied des hier dargebotenen Kunststyls von dem früheren bestehe darin, daß theils die Körper in allzugroßer Magerkeit und ohne Genauigkeit in den Verhältnissen der Glieder gezeichnet, theils die Gewänder fliegend oder vielmehr flatternd und Hände sowohl als Füße viel zu lange gehalten sind. — Auch griechische Künstler, besonders unter Otto II., der die Tochter des byzantinischen Kaisers Nicephorus, Theophania, heimgeführt hatte, und unter Otto III., der sich durch griechische Bildung auszeichnete, mögen auf deutsche Kunst nicht wenig eingewirkt haben, so daß nicht bezweifelt werden dürfe, die unter dem Kaiser Heinrich II. hervortretende deutsch-byzantinische Schule sey davon herzuleiten. Herrliche Reste dieser Schule, die nach Heinrich II. in Nationalschulen unterzugehen scheint, finden sich in der Cathedralkirche von Bamberg, unter andern ein gekreuzigter Christus und eine Verkündigung. — Auf einen Einfluß italienischer Kunst in dieser Periode deute der Umstand hin, daß Otto III. den berühmten Maler, Bischof Johannes, zur Verferti-

Digitized by Google

gung von Kirchenbildern, aus Italien nach Deutschland habe kommen lassen.

Aus Veranlassung des früheren Zeitraumes der christlichen Kunstgeschichte, in welchen die bekannten Miniaturbilder zur Geschichte des Josua fallen, von welchen d'Agincourt Nachbildungen gibt, thut der Verfasser eines elfenbeinernen Schnitzwerks Erwähnung, das die gewöhnlichen altchristlichen Diptychen weit hinter sich lasse und mit jenen vaticanischen Miniaturgemälden große Aehnlichkeit habe, sonach also ein Denkmal aus derselben Zeit auf gleiche Anerkennung in der Kunstgeschichte Anspruch machen dürfe (S. 6 f. Paragraph 3 Anm. 8). Es ist eine 7″ hohe, 5″ breite Tafel, auf welcher in erhobener Arbeit vierzig Heilige sich gemalt befinden. Aus der Bartholdy'schen Sammlung ist dieselbe in die königliche Kunstkammer zu Berlin übergegangen. In dem obern Theile des Blattes sitzt Christus auf dem Throne, ein Buch in der Rechten haltend; der linke Arm ist am Ellenbogen abgebrochen. Zu beiden Seiten knieen Engel mit gesenktem Haupt und erhobenen Händen, unten, wo links eine schlanke Architektur (sedes subtilos?) in byzantinischem Style zum Vorschein kommt, sind, in vier Reihen übereinander gestellt, vierzig ältere und jüngere Männergestalten; die unteren reichen jedesmal den über ihnen stehenden an die Brust; die Einen erheben die Augen und recken die Arme aus, die Andern neigen das Haupt und falten die Hände. Der obere Theil der Körper ist unbekleidet. Einige Figuren sind in weite Beinkleider gehüllt, andere mit einer Schürze um die Lenden versehen. Zu unterst ist die Inschrift:

O'I A'TIOI TECCAPA'KONTA.

An einigen Stellen sind Spuren von rother und blauer Farbe und von Gold. Die Form der Leiber ist zu lang, die Arme zu kurz; doch sieht man wohl am oberen unbekleideten Theil des Körpers, daß der Künstler die Verhältnisse des Nackten gekannt habe. In den jüngeren Partieen zeigt sich eine bewunderungswürdige Kunst, und mehrere Köpfe, wiewohl sehr kleine, haben viele Kraft und Würde.

Der zweite Abschnitt des Buches handelt die Geschichte des Bayerischen Klosters nach der Regel des heiligen Benedikt zu Tegernsee ab, namentlich auch, inwiefern dasselbe mit Kunstwerken ausgestattet wurde, Dichter und Künstler in seinen Mauern pflegte und fremde Gegenden mit den in seinem Schooße gebildeten Meistern versah. Eine der merkwürdigsten Erscheinungen des Klosters war Werinher, zum Unterschiede von zwei früheren Mönchen gleiches Namens Werinherus Scholasticus genannt. Man kennt weder seine Abstammung, noch Jahr und Ort seiner Geburt. Auch von seinen Schicksalen läßt sich nur das Wenigste erhärten. Aus Briefen von ihm und Andern geht hervor, daß er im Kloster zu Tegernsee erzogen und gebildet worden, und daß ihm als Mann große Unbilde zugestoßen. Derselbe Werinher schrieb theils Gedichte, theils eine Anweisung zur Dichtkunst. Ein lateinisches Gedicht, in der dramatischen Form jener Zeit, ein ludus paschalis, „von der Ankunft und dem Untergange des Antichrists," wird ihm zugeschrieben. Nach Maßmann soll ein lateinisches Frühlingslied, vielleicht eine Nachahmung der Philomele des Albus Ovidius Juventinus, von demselben Werinher stammen; so noch Anderes. Aber das ausgezeichnetste Werk, das seinen Namen trägt, und worin er sich vielleicht ebenso als Maler wie als Dichter in vaterländischer Sprache verherrlicht hat, ist das Gedicht über das Leben der heiligen Jungfrau Maria, das in einer Handschrift mit Malereien vorhanden ist. — Im Alter gab er sich mit Gartenbau ab; sein Todesjahr scheint 1197 zu seyn.

Den dritten Abschnitt füllt nun die Beschreibung der Bilder zu Wernhers deutschem Gedicht auf das Leben der heiligen Jungfrau. Das Manuscript befindet sich gegenwärtig zu Berlin in der Sammlung des Freiherrn von Nagler. Der Text ist schon früher von Oetter (Nürnberg und Altdorf 1802) herausgegeben und von Andern mehrfach darauf hingewiesen worden. Angabe und Inhalt des Liedes stimmen darin überein, daß der Dichter, der sich selbst Werniher nennt, kein anderer als jener Scholasticus von Tegernsee sey.

Größere Wahrscheinlichkeit ist jedoch dafür vorhanden, daß die Bilder des vorhandenen Manuscriptes von dem Dichter selbst herrühren oder doch sammt den Lettern eine Copie nach den ursprünglichen authentischen Gemälden sind. Ein großer Theil derselben verräth einen ausgezeichneten wiewohl noch nicht völlig freien Geist, und da nach vorliegenden Dokumenten der Scholastiker Wernher zu Tegernsee auch der Kunst sich widmete, so empfiehlt sich der Gedanke, daß derselbe die Ausführung der zu seinem Gedichte gehörigen Bilder lieber selbst übernommen als einem Andern übertragen habe. Sodann befinden sich diese Bilder hier nicht, wie es in anderen aus jener Zeit aufbewahrten Handschriften der Fall ist, auf besonderen Blättern oder Seiten oder doch wenigstens auf dem Rande für sich und von dem Texte getrennt; sondern mitten zwischen dem Texte, bisweilen sogar mitten in einem Satze des Contextes, worauf offenbar, wenn anders nicht auch hier gerade ein bloßer Zufall vorausgesetzt werden sollte, erhellt, wie der Dichter die rechten Momente für eine bildliche Einschaltung aufgegriffen und benützt habe. Aehnliche Anordnung findet sich in dem Heidelberger Codex des Gedichtes von Ehunrad auf Karl den Großen.

Das Gedicht, das, von epischer Natur, auch mit sehr schönen lyrischen Stellen untermischt ist, geht bis auf die Geburt des Heilandes. Es besteht aus drei Theilen,

Digitized by Google

von welchen der erste die Geschichte der Geburt Mariae, der zweite ihre Hochzeit mit Joseph und die Verkündigung durch den Engel, der dritte ihr durch ihre Schwangerschaft herbeigeführtes Leiden, die Geburt des Herrn, die sieben Wunderzeichen während derselben, sowie die Flucht nach Aegypten und die Rückkehr nach Galiläa schildert. Dieß Alles nun ist mit Bildern verdeutlicht und geschmückt. Das Buch hat klein Quartformat, 91 Blätter, und auf jeder Seite 23 Verse. Die neugothische Schrift weist darauf hin, daß es nicht vor Anfang des XIII. Jahrhunderts entstanden seyn, somit dieses Exemplar auch nicht wohl von dem Dichter selbst herrühren könne. Jedes einzelne Buch des Gedichtes beginnt mit gemalten großen Uncialbuchstaben, die gewöhnlichen Anfangsbuchstaben sind roth und vom Vordergehenden durch ein Spatium getrennt; übrigens nirgends von einem größern Alphabet. Die Verse sind nicht nach Linien abgetheilt, sondern stehen fortlaufend und nur durch Punkte unterschieden. Eine andere Interpunktion ist nicht vorhanden.

Die Bilder, 85 an der Zahl, nehmen über die Hälfte einer Seite ein. Es sind schwarze und rothe Umrisse; nämlich so, daß durch die Wahl der Farben theils das Nackte, welches immer mit schwarzen Linien angegeben wird, von den Gewändern, theils die verschiedenen Bestandtheile der Kleidung, besonders da wo mehrere Figuren eine Gruppe bilden, unterschieden werden. Aehnliche Verwendung mehrerer Farben zu Umrissen findet man auch in anderen Miniaturen jener Zeit; so namentlich in einem Psalter, den Herr von Mitnkoli besitzt. Sehr selten und vornämlich bloß in den ersten Bildern der Wernherschen Handschrift ist ein ganzer Theil der Figuren mit einer andern Farbe bedeckt. Oefters sieht man Gold an den Heiligenscheinen, Kronen, Mitren, Gürteln; Silber bei Waffen u. A. Der Grund des Bildes besteht aus mannichfachen Farben, ein blaues Quadrat, mit grünem Rand, dazwischen eine weiße Linie; seltener findet man hier etwas Purpurartiges; das ganze Bild aber ist von einem goldenen und silbernen Rande eingefaßt.

An den Köpfen ist die Unterlippe mit einer rothen Linie, die Wangen sind durch rothe Flecken bezeichnet.

Die Personen halten gewöhnlich Aussprüche in der Hand, die auf lange Streifen geschrieben sind. Diese Worte sind wie der Text in Versen verfaßt, nicht aber aus dem Texte genommen, und von einer andern Hand geschrieben.

Text und Bilder sind vortrefflich erhalten: die Farben, besonders der Zinober an den Umrissen ganz frisch. Silber- und Goldblättchen sind dazu gebraucht worden; das Gold ist gut erhalten, das Silber hingegen schon ziemlich geschwärzt. — —

Daß Schrift und Gemälde Copien sind, ergibt sich namentlich aus einigen Fehlern des Schreibers und Malers. Dahin gehört in Hinsicht der Bilder, daß Einiges, was nach dem sonst durchgängig beobachteten Grundsatze im Verhältnisse zu dem Anderen hätte roth gemalt werden, schwarz geworden ist, worin offenbar eine Ungenauigkeit liegt, die dem Original nicht wohl zugerechnet werden darf.

Dazu kommt, daß die in den Versen der Bilder vorkommende Schrift älter erscheint als die des Textes, so daß z. B. das lange f öfters am Schlusse von Wörtern gefunden wird, was im Texte niemals der Fall ist. Daher, wenn auch das Manuscript einer späteren Zeit angehört, sind doch die Bilder weder von dem Schreiber noch überhaupt zu dessen Zeit erfunden, sondern sie sind Nachahmungen älterer Bilder, und so kann es denn nicht wohl aus dem späteren Zeitalter der Textschrift bezweifelt werden, daß Wernher der Urheber der Bilder sey. —

Die Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau Maria erscheinen hier zum ersten Male in einer Vollendung und Mannichfaltigkeit, und als Zeugnisse einer frommen Begeisterung, wie sie die Künstler des späteren Mittelalters, Raphael in seinen Gemälden, Dürer in seinen Holzschnitten, mit Vorliebe zu behandeln pflegten. —

Was indessen die Eigenthümlichkeit unserer Miniaturen betrifft, so fehlt es den menschlichen Gestalten vorerst an Verhältniß und Gleichmaaß. Die Leiber sind zwar nicht zu lang, aber um die Lenden zu schmal, dagegen die Köpfe gemeiniglich etwas zu groß und schwer.

Die Haltung ist bisweilen so verdreht, daß, obgleich beinahe keine nackten Theile zum Vorschein kommen, dennoch zu ermessen ist, daß der Künstler den menschlichen Körperbau nur wenig verstanden habe. Allein in dem Gemälde, welches den bethlehemitischen Kindermord vorstellt, ist in den nackten Körpern der Kinder ein Ausdruck der Muskeln nicht zu verkennen. Die Gesichter sind oft dieselben, wo nicht gerade eine bestimmte Gemüthsbewegung darzustellen war. In Betreff der Gewandung erscheint im Allgemeinen der frühere Styl, doch führt bereits die gleiche Entfernung der Falten von einander zu einer eckigen und gebrochenen Manier. Man vermißt eine künstliche Gruppirung, wie überhaupt in damaligen Bildwerken; die Figuren stehen einzeln, neben oder hinter einander.

Auf der andern Seite sieht man aber einen sehr verständigen Künstler, der sich überall bestimmt und faßlich auszudrücken und auch das Verhältniß der sprechenden Personen unter einander vorzustellen weiß, was gewiß schwierig war. Sodann bemerkt man bisweilen einen nicht unglücklich getroffenen Charakter in den Köpfen, z. B. der Hirten, der zur Ermordung der Kinder ausgesendeten Krieger, der Gefangenen, die aus dem Kerker entlassen worden, u. A. m.

Digitized by Google

Am vollendetsten ist jedoch der Ausdruck von Gemüthsbewegungen, vornämlich schmerzlichen: Gesicht, Haltung, Arm, Hände, Faltenwurf, alles dieß ist auf eine so ausgezeichnete und bewunderungswürdige Weise gemacht, daß man es das erhabenste Denkmal eines großen Künstlergeistes nennen muß, der zwar wie seine Zeitgenossen die Verhältnisse des menschlichen Körpers nicht kannte und hierin in der Kunststufe seiner Zeit befangen war, nichts desto weniger aber mit freiem Sinne die Gegenstände entwarf, und sich allein durch eine freiere Behandlung und Pflege der Kunst verdient gemacht hat. Dahin rechnet der Verfasser hauptsächlich die Darstellung der Verdammten nach dem Gesichte der heiligen Jungfrau und das Bild der liegenden bethlehemitischen Mütter. Letzteres theilt derselbe in einer Nachbildung zu S. 53 mit, und das Mitgetheilte bestätigt durch Idee und Darstellung das Lob, das den sämmtlichen Bildern geworden ist. Auch heitere Bilder sollen gleichen Werth haben, z. B. die Schilderung der Seligen nach dem anderen Gesichte der Maria. Namentlich wird ein Bild der heiligen Jungfrau selbst gerühmt, als von so hoher Schönheit, daß es ganz den Worten der Dichtung entspreche:

Da stunt sie vor di blume.
Div an der wise grunt,
ir liechten schin verre sprenget.

Mit seinem Sinn erinnert der Verfasser zugleich an die Stelle des Nibelungenlieds, wo von Siegfried gesagt ist, er sey so minniglich dagestanden, als ob er „entworfen wäre an ein permint von gutes meisters listen.“ So mußten sich Kunst und Poesie wechselseitig entzünden und erheben zu ihrem heiligen Beruf und Werke. —

Nach Art der mittelalterlichen Kunstdarstellungen ist auch hier die Kleidung durchaus dieselbe, welche zur Zeit des Künstlers üblich war, doch verschieden von derjenigen, welche im Hortus deliciarum der Aebtissin Herrad aus dem XII. Jahrhundert vorkommt. Die Männer sind mit engen Beinkleidern versehen, welche gemeiniglich den ganzen Fuß bedecken, bisweilen aber, wenn, die sie tragen, von gemeinem Stande sind, nur bis zu den Knöcheln reichen, so daß diese mit nackten Füßen einhergehen. Hie und da, vielleicht als ausgezeichneter Schmuck, werden auch Stiefeln gefunden. Oberhalb eine Tunica mit Aermeln und nach Verhältniß des Standes, Schmuckes und Gebrauches (wie bei Reisenden, bei Kriegern) von verschiedener Länge. Oft sieht man zwei Tuniken, von welchen die obere keine oder doch nur sehr kurze Aermel hat; bisweilen ist sie auf der einen Seite geschlitzt, und die Säume, besonders die unteren, sind mit Gold und Steinen besetzt und gestickt. Der Gürtel der Tunika pflegt versteckt zu bleiben, wenn der obere Theil derselben herabhängt. Um den Arm tragen sie selten einen Ring. Pallium, wie Toga, besteht aus einem großen Stück Tuch, welches den Leib zu umhüllen und von der Schulter herabzufallen pflegt; diese Weise scheint von den ältesten christlichen Bildern, auf welchen der Erlöser, die Apostel, die Patriarchen und Engel römische Kleidung tragen, in unser Werk übergegangen zu seyn: doch nicht selten ist der Mantel auch kürzer, und reicht nur bis an die Knöchel; wo denn der Saum am Halse kürzer und ein besonderer Aufsatz sichtbar ist.

Der Kopf ist gewöhnlich unbedeckt; die Bedeckung der Hirten und Krieger sind runde Hüte, mit etwas breitem Stülpe; bei Vornehmen sind es glänzende Mitren u. s. w. Der Künstler verwandte so genauen Fleiß auf Beibehaltung des Zeitcostümes, daß man bei ihm die Juden oft in dem spitzen Hute erblickt, welchen sie im Mittelalter als Unterscheidungszeichen von den Christen tragen mußten (s. Kunstblatt 1820 Nr. 76).

Die Waffenrüstung des Kriegers, welche hier bloß in einer Marsstatue sichtbar wird, besteht aus einem Brustharnisch mit Aermeln und Beinkleidern, beides mit Eisenringen versehen. Der Schild des Mars ist klein, ein abgerundetes Dreieck. Der Helm hat eine gleichfalls nach oben runder werdende, cylindrische Form, das Visier ist unbeweglich und über das ganze Gesicht herabgezogen, so daß nur Oeffnungen für die Augen da sind. Ueber den Brustharnisch ist eine Tunika, doch ohne Aermel, geworfen. Das lange und breite Schwert hängt von einem besonderen breiten Gehenke um die Lenden herab.

Was das Reiten belangt, so ist nur dieß zu bemerken, daß die Decke durch zwei Riemen an einem großen Sattel befestigt ist. Neben dem auf dem Throne sitzenden Könige steht gemeiniglich ein Bewaffneter, das, wiewohl in der Scheide belassene, Schwert emporhaltend. Auch im Schooß des Königes, als Richters, liegt schräggelber ein Schwert. — —

Die Weiber tragen gemeiniglich ein Unterkleid mit engen Aermeln, darüber ein Gewand mit breiten und beinahe bis zur Erde herabhängenden Aermeln. Dieses Obergewand ist bald kürzer als das Unterkleid und besonders durch seine Säume ausgezeichnet; oder ein Schleppkleid (syrmatica), welches sie weiter unten an der Seite fassen und ein wenig emporziehen. Das Kleid ist enger als die Tunika der Männer, so daß man den Gürtel gewöhnlich sieht. Der Mantel der Weiber ist dem zuvor beschriebenen ganz ähnlich. — Die Jungfrauen haben herabhängende Haare, bisweilen ist ihr Haupt mit einer kleinen Mütze bedeckt. Die Frauen haben Binden, während zugleich, wie es scheint, an festlichen Tagen ihr Haar herabhängt. —

(Der Beschluß folgt.)

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 96.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 8. Dezember 1831.

Spuren von Kunstbildung im innern Afrika.

So sparsam auch die Mittheilungen sind, welche der Capitän Clapperton in dem Tagebuch seiner letzten Reise durch das Innere von Afrika*) giebt; so enthalten dieselben dennoch interessante Andeutungen genug, um daraus auf den Zustand der Kunst der auch in ihren übrigen Verhältnissen bis dahin unbekannten oder doch geheimnißvollen Völkerschaften von Mittelafrika einen Schluß zu bilden. Wäre nicht der Begleiter des berühmten Reisenden, Capitän Pearce, kurz nach dem Beginn der gefahrvollen und mühsamen Wanderung ein Opfer des Clima's geworden; so hätte dieser kunstsinnige Mann wohl genauere und umständlichere Beobachtungen in Hinsicht auf die Kunstentwickelung jener Völkerstämme angestellt, und seine zeichnungsfertige Hand würde uns unzählige Gegenstände von Interesse für den Forscher der Kunstgeschichte vergegenwärtigt haben. Indessen freuen wir uns, das Wenige, welches die Skizzen des Clapperton'schen Tagebuches darbieten, aus der Vereinzelung zu sammeln und zu einem übersichtlichen Bilde zu ordnen.

Das erste, was aus den Berichten sich nahe drängt, ist die kunstreiche Behandlung der unmittelbarsten Gegenstände des Lebens und der nothwendigen oder auch von erkünsteltem Bedürfniß herbeigeführten Werkzeuge des Fortkommens und der Geselligkeit. Während seines Aufenthaltes in Eyeo oder Katunga, der Hauptstadt von Youriba, reichte der König dieses Reiches dem Capitän Clapperton seine Büchse mit Gurunüssen dar, welche, wie der Reisende bepsetzt, aus Ebenholz in Gestalt einer Schildkröte geschnizt war. Der Befehlshaber der Stadt Wawa saß, um die Fremden zu empfangen, auf dem Platze vor seinem Hause, und zwar auf einem merkwürdigen Stuhle, an welchem oben zwey Eidechsen geschnizt waren, während ihm zwey Eidechsenköpfe als Handhaben zur Fortschaffung dienten. In Koolfu, der Haupthandelsstadt von Nyffé, sowie auch sonst in diesem Reiche, fand Clapperton die Gefäße äußerst reinlich, sauber, gut geschnizt und gemalt; ebenso die Matten, Beutel von Stroh und Körbe. Gemälde an den Wänden, an den Thüren der Häuser, auch überhaupt farbiges Anstreichen der Thüren, sind allgemein üblich. In Koolfu wird jede Seite von den Thüren der Häuser oder Hütten (Coozies) mit Indigo bemalt und mit Figuren verziert. In den Königreichen Youriba und Nyffé sind die Tempelwände mit menschlichen und Thierfiguren verziert; Männer und Frauen, besonders aber die Eidechse, das Crocodill und die Boaschlange. Nach der Abreise von El Mata schreibt Clapperton; „In allen Dörfern, durch welche ich heute kam, war ein Fetischhaus, und gut erhalten; ein Beweis daß die Bewohner, obgleich Heiden, doch Sinn für Religion haben. Menschliche Gestalten sind an diesen Häusern gemalt, die Boa, der Alligator und die Schildkröte".

Die Fetischhäuser stehen bald vor den Thoren, wie bey Katunga, bald in der Nähe der Wohnungen der Könige, Häuptlinge oder Gouverneure. Die Häuser, die zu Wohnungen der Menschen dienen, bestehen aus Coozies oder runden Hütten, die aus Lehm gebaut und mit Stroh gedeckt sind, das Ganze mit einer hohen Lehmmauer umgeben. So liegt die Wohnung des Gouverneurs von Wawa innerhalb einer hohen viereckigten Mauer und besteht aus Coozies von der bezeichneten Gestalt und Art, ferner aus einem viereckigten Thurm aus Lehm, mit kleinen Vorsprüngen an jeder Ecke; auf jeder Hütte ist oben ein Straußeney. Die Stadt Wawa selbst, die Hauptstadt der gleichnamigen Provinz im Königreiche Borgoo, ist im Viereck gebaut. Sie ist mit einer guten Lehmmauer und einem trockenen Graben umgeben. Die Straßen sind breit und lustig, die Wohnungen sind Coozies, von einer Mauer umringt, wo selbst inwendig noch ein freier lustiger Platz bleibt, und das Ganze erhält dadurch einen Anschein von Regelmäßigkeit. Eine der an der Straße stehenden Coozies hat eine Thüre nach außen, wodurch man in das Innere gelangt; die anderen haben ihre Thüren nach dem Hofe. Die Mauer, die um das Haus des Gouverneurs herläuft, ist beynahe dreissig Fuß hoch, aus Lehm gebaut; in dem innern Raum sind große Coozies, schattige Bäume und viereckige Thürme

*) Ins Deutsche übertragen, mit zwey Charten. Weimar, Landes-Industrie-Comptoir 1830.

von Lehm. — In Kooſſu, einer bedeutenden Handelsſtadt des innern Afrika, die, am nördlichen Ufer des Mayparrow gelegen und mit einer zwanzig Fuß hohen Mauer von Lehm umgeben iſt, findet ſich eine Anlage, die mit Neapel Aehnlichkeit hat. Die Stadt iſt in einem länglichen Viereck gebaut; eine lange unregelmäßige Straße durchſchneidet den Ort, von dieſer gehen viele kleine ab. Nahe am öſtlichen und weſtlichen Ende ſind zwey große freye Plätze, wo Buden und ſchattige Bäume ſtehen, um die Leute hier, da täglich Markt gehalten wird, gegen die Sonnenglut zu ſchützen.

Auf ſeiner Reiſe durch die Provinz Houſſa ſchrieb Clapperton folgendes in architektoniſcher Hinſicht Merkwürdige umſtändlicher nieder. Die Stadt Barbagie liegt in einem länglichten Viereck. Das Haus des Vorſtehers, in der Mitte der Stadt, ähnelt den alten Schlöſſern an der Grenze von Schottland. Es iſt nach mauriſcher Art gebaut wie alle Häuſer der Gouverneure in Houſſa. Ein hoher Thurm von Lehm ragt über eine zwanzig Fuß hohe Lehmmauer hervor, und unter ihm iſt der Eingang. In dem viereckigten Hofe ſind die Coozies für die Frauen, Eunuchen, Diener und Pferde; in Zeiten der Unruhe und Gefahr bewohnt der Gouverneur den obern Theil des Thurms, ſeine Sklaven und bewaffneten Begleiter das untere Stockwerk. Dieſer iſt wie alle andern, aus Lehm gebaut, drei Stockwerke hoch mit einem flachen Dach und Zinnen. In dem untern Stockwerk auf jeder Seite und oberhalb des Thores ſind Löcher, die dem Innern Licht verſchaffen und den Bogenſchützen zum Schießen dienen; die Fenſter haben dieſelbe Geſtalt, wie in England, ſie ſind aber ſehr unregelmäßig angebracht; ſie werden auf der Windſeite entweder durch eine Matte verſchloſſen, oder durch lange geflochtene Streifen, von gefärbtem Graſe, die, über einen Stab geſchlagen, herabhängen, Luft und Licht zulaſſen und die Fliegen abhalten. Ebenſo macht man es mit den Thüren der Stuben im Innern des Hauſes. Die Decken werden von den Pfeilern getragen, die aus zuſammengebundenen Stangen beſtehen, von denen man ſo viele nimmt, als nöthig ſind, den Pfeilern die gehörige Dicke zu geben; ſind ſie aufgerichtet, ſo bewirft man ſie dick mit Lehm und überzieht ſie mit Kuhmiſt, um die weißen Ameiſen und andere Inſekten vom Holze abzuhalten; die Querbalken behandelt man auf dieſelbe Art. Die Fußboden der obern Zimmer macht man, indem man zuerſt Balken einzieht; dann werden Querhölzer ſo dicht als möglich darüber gelegt, auf dieſe kommt Lehm und feiner Kies, ſechs bis acht Zoll dick. Zu den Wänden nimmt man Lehm, den man mit zerpflücktem Graſe oder Kuhmiſt vermiſcht; daraus macht man Klumpen, die man mit beyden Händen faſſen kann, und läßt dieſe trocknen. Wenn dieſe ausgedörrt ſind, gebrauchen ſie dieſelben wie unſre Maurer unbehauene Steine; zwiſchen jede Schichte von jenen Stücken kommt eine dicke Lage von Lehm, und von außen wird Lehm dick angeworfen; die Hand dient als Mauerkelle, und ohne Bleylodt und Richtſcheid führen ſie gute Mauern auf. Ehe die Regenzeit beginnt, erhalten alle Wände einen neuen Anwurf; die Dächer und was ſonſt beſchädigt, wird ausgebeſſert. Das Waſſer wird von den Dächern der Häuſer in langen gebrannten Röhren von Thon herabgeleitet. — Die andern Häuſer der Stadt ſind, wie man ſie überall außerhalb der Hauptſtadt findet; ſie beſtehen aus mehreren Coozies, innerhalb einer viereckigen Lehmmauer, häufig ſteht auch in dem Hof ein Gebäude mit einem platten Dache, wo der Herr ſeine Sachen aufbewahrt. Bey jedem Hauſe ſind zwey oder drey Dattelpalmen in Bezirk der Mauer. — Es ſind mehrere Plätze zum Beten in der Stadt; eine Hauptmoſchee oder Jama, wie man ſie nennt, ſteht rechts vom Hauſe des Gouverneurs und bildet eine Seite des Vierecks vor ſeiner Thüre. — —

Wäre Clapperton nordöſtlicher vorgedrungen, wie ſeine Abſicht geweſen war, und hätte er die früher beſuchte Straße nach Nubien verfolgt, wo die heidniſchen Stämme theils von muhammedaniſchen Bewohnern verdrängt theils von arabiſchen Häuptlingen regiert ſind, ſo würde ſich ihm der allmählige Uebergang des eigenthümlichen Nationalen der Stämme des innern Afrika zu dem durch arabiſche Religion, Kunſt und Sitte Eingeführten immer merklicher und entſchiedener vor Augen geſtellt haben. Gewiß aber wäre eine ſolche Nachweiſung der allmähligen Vermiſchung des Urſprünglichen mit dem Fremdartigen für eine Geſchichte und Statiſtik der menſchlichen Cultur von hohem Werthe. m.

Literatur der Kunſtgeſchichte.

De Werinhero, Sæculi XII. Monacho Tegernseensi, et de picturis minutis, quibus carmen suum theotiscum de vita B. V. Mariæ ornavit. Dissertatio quam ad consequendos ab amplissimo Universitatis Berolinensis philosophorum ordine summos in philosophia honores — publice defendet auctor Franciscus Kugler, Sedinensis. Berolini, Typis Augusti Petschii. 8. S. 60.

(Beſchluß.)

Die Geräthe, Gefäße u. ſ. w. gleichen denen im Hortus deliciarum. Hier, wie dort, liegen die Leute vollſtändig mit Tunika und Mantel bekleidet zu Bette.

Auch der architektoniſche Styl jener Zeit macht ſich kund. Runde Bögen, runde Wölbungen, hiemit über-

Digitized by Google

einstimmende Capitelle der Säulen nebst schwerem Laubwerk. Derselbe vorgothische Styl offenbart sich in den Ornamenten der obengenannten drei großen Uncialbuchstaben.

Die Scenographie ist mangelhaft oder fehlt vielmehr gänzlich. Die Gegend wird nur angedeutet, etwa durch einen Baum. In den gemalten Bäumen zeigt sich nicht jene leichte Naturnachbildung, wie im Hortus deliciarum, die dabei etwas Unbestimmtes hat, sondern es erscheint eine bestimmte Art und Weise der Darstellung, die mit dem Styl der Ornamente verwandt ist. — Die Nacht wird zweimal durch einen, hier silbernen dort goldenen Halbring bezeichnet, worin das eine Mal der Mond und ein Stern, das andere Mal sechs Sterne gemalt sind. Die Sonne, um welche bei Christi Geburt ein goldener Ring erscheint, wird durch ein strahlendes Jünglingshaupt dargestellt, gerade so wie Sonne und Mond in den Bildern von Christi Kreuzigung perssönlich eingeführt werden.

Die Gewohnheit, auf colorirtem Grunde Umrisse von verschiedenen Farben darzustellen, begegnet dem Verfasser auch in anderen Manuscripten jener Zeit. Er beruft sich unter anderm vornämlich auf ein in der königlichen Bibliothek zu Berlin befindliches Manuscript der Eneide, eines Gedichtes von Heinrich von Veldek, in oberdeutsche Mundart übersetzt. Hier sind viele Miniaturgemälde von derselben Beschaffenheit. Dahin rechnet er auch eine andere Handschrift, derselben Bibliothek zugehörig, welche heilige Legenden und anderes Theologisches, zuletzt aber Willerams dreifaches hohes Lied enthält. Da aber bei dessen Miniaturgemälden der gefärbte Grund fehlt, so scheinen die Bilder unvollendet. Auch fehlen einige. Nach einer in dem Buche befindlichen Angabe: Ilic liber est Gotscalci de Lambach *), vermuthet der Verfasser gleichfalls den süddeutschen Ursprung des Werkes. Davon schließt er nun noch weiter, indem er die verschiedenen Monumente zusammenfaßt, auf eine besondere Schule im obern Deutschland, deren eigenthümliche Weise zu malen in dem bezeichneten Styl bestanden habe, namentlich in der sonderbaren Ornamentik und dem colorirten tapetenähnlichen Grunde. Dagegen möchte der Styl einer rheinischen Kunstschule in Herrad's Hortus deliciarum, im Heidelberger Codex des Gedichtes auf Carl den Großen hervortreten, wo zwar freiere, aber auch unbestimmtere Formen zum Vorschein kommen.

Man ist dem Verfasser nicht bloß für die Wahl seines Gegenstandes, sondern auch für die so lebendige als pünktliche Schilderung desselben großen Dank schuldig. Es steht zu erwarten, daß ein Bearbeiter der Kunstgeschichte, der so viel Geist und Sinn in der Auffassung, so viel Fleiß und Unermüdlichkeit in der Untersuchung, so viel Klarheit und Bestimmtheit in seinen Darstellungen besitzt, wie Herr Dr. Kugler aus Stettin, für die Wissenschaft seiner Kunst, insbesondere von der historischen Seite, recht Tüchtiges auch künftig noch leisten werde. Derselbe hat sich denn auch, wie er im angehängten Curriculum vitae wissen läßt, solchen Studien mit der ganzen Kraft und Liebe seines Wesens hingegeben und ist bereits mit den Anfängen eines größeren kunstgeschichtlichen Werkes „Denkmäler der bildenden Kunst des Mittelalters in den preußischen Staaten" hervorgetreten, wovon uns indessen noch nichts zu Gesicht gekommen. Weil er aber nach S. 21 der vorliegenden Schrift derselbe ist mit dem Herausgeber des — Berlin 1830 erschienenen — Skizzenbuches, welches in unsern Händen liegt, so ist es Pflicht, bei gegenwärtiger Veranlassung auch auf jene ganz eigenthümliche literarisch-artistische Erscheinung aufmerksam zu machen und der deutschen Kunstliteratur zu ihrem jungen Freund und Priester Glück zu wünschen.

Das Skizzenbuch von Franz Kugler ist nämlich eine Sammlung von ansprechenden Gedichten, unter welchen sich namentlich diejenigen, die einen humoristischen Inhalt haben, auszeichnen, und dabei sind nicht nur wahrhaft schöne und gemüthliche musikalische Compositionen, die ein entschiedenes Talent für productive Tonkunst bekunden, eingestreut, sondern auch Zeichnungen auf radirten Blättern, wo nicht wie bei Bruder Berthter, medio in contextu, doch am Rande des Titelblattes und der Umschläge und auf besonderen Blättern, aber hier jedesmal mit unmittelbarer Beziehung auf die Stelle des Buches, bei welcher sie eingeschoben sind, mitgegeben. Diese sind, mit Ausnahme einer kräftig radirten Landschaft von R. Reinick, sämmtlich von dem Dichter und Componisten gefertigt, und wir sprechen unsere Ueberzeugung dahin aus, daß wir den gefälligen Liedern und und trefflichen Melodieen unbedingt das ebenso zarte und Sinnige, als Tiefempfundene und großartig Erdachte der Zeichnungen vorziehen. Die Arabesken des Titels sind weder überladen noch arm, sondern bieten in anspruchlosen Verschlingungen von Engel, Thier- und Pflanzenformen einen Reichthum schöner und munterer Motive dar, die keine Nachahmungen, vielmehr aus freier Phantasie des bildenden Dichters hervorgesprudelt sind. Zwei Blätter enthalten gleichfalls freie Dichtungen in einfachen, aber vielsagenden Gruppen. Auf dem einen schwebt ein holder Jungfrauenleib aus dem Lotoskelche, von welchem am Stiel zwei Zweige ausgehen, einer mit Blumen stängeln und Mohn, auf dem Zweige sitzt ein spuckischer Kobold und bläst in sein Horn, während Vögel sich im Neste zwischen den Blumenstängeln losen; der andere Zweig ist von Dornen und Disteln, Spinngewebe hängt daran, und der grinsende Tod greift den Lotoskelch an seiner Wurzel. — Auf dem zweiten Blatte sitzen sich ein

*) Eine vormals bayerische, nunmehr österreichische Stadt.

Digitized by Google

älter Ritter und eine Jungfrau an einer Fontaine gegenüber, jener das Schwert, diese die Laute in der Hand; die Blumenarabesken sind bedeutungsvoll um ihren Sitz geschlungen. Die Sehnsucht nach Vergangenem und nach Künftigem kann nicht einfacher und sprechender, und kaum kann sie schöner ausgedrückt werden, während die Welt des Schlummerd in jenen Arabesken des ersten Blattes eine symbolische Darstellung von hohem Reiz und rührendem Ernste gefunden hat. — Ein weiteres Blatt liefert die Vorstellung eines kurzen Gedichtes, worin die Fortsetzung der Ihee der Uhlandschen Romanze „des Sängers Fluch“ gegeben ist. Der Vater schwebt mit seinem erstochenen Sohne, dem noch das Schwert im Busen steckt, durch hohe Luft an dem Knauf einer Säule in düsterer Nacht vorüber. Die Bewegung des Schreckens ist dem ersterben Jünglinge geblieben, er hält die Arme ausgespreitet, während die Füße zusammengebrochen und das Haupt herabgesunken ist. Der Alte trägt mit dem einen Arme sein geliebtes Kind, die andere Hand ist noch zum Fluch emporgehoben, der Bart und das Gewand flattern im grausen Sturme zurück. Es ist dieß eine Composition, die zur Ausführung im Großen durch den Pinsel oder auch nur mit der Kreide vorzüglich sich eignen möchte.

C. Gr.

Kunstnachricht aus dem Schwarzwald.

In dem würtembergischen Städtchen Wildberg, welches in einer höchst romantischen Lage am Ufer der Nagold die Gränze des Schwarzwaldes gegen die Neckargegenden hin bildet, findet man in der hintern Stube des Gasthofes zum Lamm vier interessante Fenstermalereyen, welche sich sowohl durch Inhalt und Zeichnung als durch die Schönheit der Farben auszeichnen. Das Haus scheint in früheren Jahrhunderten Amthaus der Herzogl. würtembergischen Vögte gewesen zu seyn. Jene Fenstergemälde enthalten wenigstens drei Wappenschilde der Freiherrlich von Gültlingenschen Familie, deren Besitzungen noch jetzt unfern von Wildberg sind und aus der gewöhnlich die Wildberger Ober-Vögte gewählt wurden. Ein viertes Wappen gehört den Grafen von Hohenstein zu, wie sich uns dieß aus Vergleichung desselben mit einem ähnlichen unter den Grabmonumenten des im Wildberger Thale jenseits der Nagold gelegenen Frauenklosters Reuthin ergab. Sämmtliche vier Wappenbilder sind, jedes in einer von Säulen getragenen und mit einem Fronton gedeckten Halle gemalt, und darüber hat der Künstler passende Embleme und Scenen aus dem Soldaten- und Jägerleben anaebracht. Ihr Ursprung fällt in die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

Das Gültlingen'sche Wappen ist ein goldner Grund mit drey schwarzen Adlern. Auf einem jener Gemälde ist dieses Sinnbild mit demjenigen von je zwey kreuzweis gelegten Schlüsseln gepaart. Hier stehen die Worte unten:

Baltaser von Gültlingen Erbkamerer des Fürstentums Wirtenberg Und Obervogt zu Wildberg Und Herr zu Berneck und Sendlingen. Gnad im Gott. 1563.

Die umherstehenden Säulen gehen in Hermen aus. Ueber dem Wappen ist in hellen Grund eine Hirschjagd dargestellt.

Einen deres dieser Gültlingenschen Wappen steht zwischen Säulen, die auf rothem Plinthus ruhen und grüne Capitelle tragen, die eine blau, die andere gelb, was zusammen einen bunten Farbenglanz bewirkt. Drüber ist ein Lager mit Truppen abgebildet und im linken Vordergrunde David mit der Schleuder im Kampfe gegen Goliath. Unter steht;

Pettor von Gültlingen 1563.

Das dritte, dem vorigen gleich, nur daß ein Rundbogen von einer Säule zur andern geht, zeigt im obern Theil des Bildes vier Ritter, wohlbewaffnet, mit vorgestreckten Lanze zum Turnier bereit. Die Unterschrift lautet:

Paulis von Gültlingen 1563.

Diese sämmtliche drei Wappengemälde sind sehr gut erhalten trotz der hohen und freien Lage des Hauses, das nicht selten von Gewitterstößen und Hagelschlag heimgesucht wird. Dagegen ist von dem vierten Wappen unten an der rechten Seite ein Stück weggebrochen, wodurch zugleich auch der wichtigere Theil der Inschrift verloren ging. Sie heißt jetzt nur noch:

Hans Dieterich V...

Zwey goldene Querbalken, in blauem Felde von der Rechten zur Linken sich leicht herabsenkend, bilden das Wappenschild. Ueber dem Helme ragt ein Symbol hervor, das mit zwey Fühlhörnern oder mit Krebsscheeren eine Aehnlichkeit hat. Oben stehen zwey gewappnete Ritter zu Roß.

Die Arbeit rührt von einem zwar in der Orthographie ungebildeten, aber in Zeichnung und Colorit sehr tüchtigen Künstler her; bekanntlich schämten sich ja im sechzehnten Jahrhundert die ersten Meister nicht an Fertigung von Wappen; Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Hans Holbein, Niklaus Manuel haben sich damit in Holzschnitt, Glasgemälden u. s. w. abgegeben. Vielleicht findet sich darüber, was die obenbeschriebenen Malereyen anbelangt, eine Spur in den alten Papieren der Stadt Wildberg oder der Gültlingenschen Familie zu Berneck. Leider ist so manches Alterthümliche dieser Gegenden, sey es durch den Bauernkrieg, oder im dreißigjährigen Kriege, der auch für Würtemberg so verderblich war, oder bey den spätern verheerenden Zügen französischer Truppen, zerstört worden; und so manches Merkwürdige muß dagewesen seyn, beweisen schon die zum Theil in byzantinische Zeit hinaufgehenden Reste der benachbarten Dorfkirchen von Sulz und Effringen.

Indessen muß noch einer wohlerhaltenen Skulptur Erwähnung geschehen, welche sich an einem alten Hause mit Spitzbogenthor, unfern jenem Gasthofe zum Lamm, in Wildberg befindet und ohne Zweifel auch aus dem sechzehnten Jahrhundert herrührt. In einem länglichen Viereck ist eine Bärenjagd in Hochrelief mit bewahr ganz rund herausspringenden Figuren dargestellt. Ein vornehmer Jäger mit Barett und Koller stößt den von seinen Hunden gepackten Thier den Speer in den Rachen. Drey Palmen, die mehr aus des Künstlers Phantasie entsprungen, als getreuen Darstellungen nachgebildet sind, bilden das Landschaftliche. Auf die mittlere hat sich ein andrer Bär geflüchtet. Von der links stehenden springt ein Jagdhund auf das gehetzte Wild herab. Der Reiter hat etwa halbe Lebensgröße. Das Ganze ist rauh gearbeitet, aber etwas kräftiges und lebendiges läßt sich dem Bilde nicht absprechen. Eine Inschrift findet sich nicht, auch kein Zeichen des Steinmetzen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 98.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 15. December 1831.

Kunstausstellung zu Florenz 1831.

In einigen Bemerkungen über die Ausstellung des verflossenen Jahres (Kunstblatt 1830, Nr. 96.) fand ich Gelegenheit über den gegenwärtigen Zustand der Künste in Toskana einige wenn auch nur kurze Andeutungen zu geben. Ich sehe keine Veranlassung von meiner damals ausgesprochenen Meinung, die vielleicht Manchen zu hart vorgekommenen seyn mag, abzugehen; bin im Gegentheil durch die Ergebnisse dieses Jahres darin bestärkt worden und muß auch jetzt wieder mein Bedauern ausdrücken, daß so Manche, denen es keineswegs an Anlage gefehlt haben würde, unter besserer Leitung tüchtige und zum Theil selbst ausgezeichnete Maler zu werden, sich auf einem Wege befinden, der von Natur und Wahrheit schnurgerade ableitet. Keiner wird, wenn er das Bild von E. Muffini „Torquato Tasso, welcher der Prinzessin Eleonore sein befreites Jerusalem vorliest“ betrachtet, leugnen können, daß sich darin die Merkmale eines schönen Talentes finden, aber er wird sich ebensowohl mit Leidwesen gestehen müssen, daß das innere Gefühl äußerem Scheine, Wahrheit der Effekthascherey, Grazie der Koketterie aufgeopfert worden. Die Prinzessin ist sitzend dargestellt, auf den vor ihr stehenden Dichter schauend, dessen Augen beym Lesen den übrigen begegnen, während eine Rose, die sie in der Hand gehalten, ihr bey der tiefen Aufmerksamkeit, die sie dem Gedichte schenkt, entfallen ist. Letzteres ist sinnig erdacht, und der Blick den Tasso auf Eleonoren wirft, zart und schön, fiele er nur auf ein weniger ausdrucksloses, kalt gezirtes Gesicht als das ihre. Ein rother halb aufgezogener Vorhang gewährt die Aussicht auf die Gärten des Palastes der Este. In den Gewändern ist manches gelungene, namentlich in der Nachahmung der verschiedenen Stoffe an der Kleidung Tasso's, dessen Kopf, den gewöhnlichen Bildnissen wenig ähnlich, von der in Rom befindlichen Todtenmaske genommen seyn soll. Ein Hauptfehler des Bildes ist der Mangel an Harmonie des Colorits, was durch die vorherrschende Anwendung der grellen und lichten Farben noch auffallender wird. Das Gemälde von J. Collignon „Luigi Alamanni (der berühmte florentinische Dichter) als Gesandter vor Kaiser Karl V.“ übersteigt in Bezug auf letztern Fehler alle Begriffe: es ist nicht möglich, etwas Bunteres und Geschmackloseres zu sehen. Dazu fehlt es demselben gänzlich an Interesse und Handlung. Ein kleines Bild von B. Calamai stellt „Tasso im Spital s. Anna zu Ferrara“ vor. Es ist mit Liebe und Zartheit ausgeführt, gehalten in Ausdruck und Position und von angenehmem Effekt. Gewandung und Accessorien sind sehr fleißig gemalt, aber das Ganze französirt durch eine gewisse weichliche Zierlichkeit. Ein gelungenes Charakterbild ist N. Monti's „Michel Angelo Buonarroti, mit dem Modell seines Moses beschäftigt“. Die Stellung des Künstlers vor der schon bald geformten Thonmasse, in welche er seine Finger drückt, um dem weichen Material die ihm erwünschte Gestalt zu geben, ist angemessen und lobenswerth, und dem Gesichte wäre nur etwas mehr Adel im Ausdruck zu wünschen. Das Beste an dem Bilde sind die vortrefflich gemalten Hände. Von A. Pierini sind zwey Gemälde vorhanden: in der Grabscene aus Romeo und Julie findet man gute Beleuchtung und Architektur und Romeos Stellung gut erdacht, was sich indeß von der weiblichen Gestalt eben nicht sagen läßt. Der Gegenstand des zweiten Bildes „Buondelmonti's Zusammentreffen mit der Jungfrau aus dem Hause der Donati“ ist für die malerische Darstellung ein unbedeutender, wie wichtig er auch historisch für Florenz seyn mag, und er hat in der Ausführung durch die matte Charakterisirung nicht gewonnen. Mehr Talent für die Gruppirung findet man in R. Franchi's Scene aus der Matilde der Mad. Cottin „Malek Adhel welcher die Prinzessin aus den Händen der Beduinen rettet“; namentlich in den Gestalten einiger der stürzenden Räuber. Sehr ärmlich ist A. Pescis „Bianca Capello's Flucht aus Venedig“; bis zur Karrikatur unedel und ohne Talent, sowohl in Bezug auf Composition als auf die einzelnen Figuren. Tito Benvenutis „Raffael vor Leo X.“, zu allgemeiner Verwunderung mit der Ueberschrift Premiato bezeichnet. „Maria Stuart zum Tode gehend“ von V. Servolini, hatte sich vielen Beifalls zu erfreuen, den dieß Bild auch in mancher Hinsicht verdient. Es zeugt von

Digitized by Google

einem unbestreitbaren Talent für die historische Composition, von warmer Empfindung und Schönheitsgefühl und von einem ziemlich sichern Takte. Die mittlere Hauptgruppe bildet Maria in Trauerkleidern, das Kreuz in der Hand, von ihren Frauen umgeben welche Abschied von ihr nehmen, während mehrere Ritter und Beamten dabei stehen und man zur Rechten durch eine Thüre auf den Ort der Hinrichtung blickt. Im Hintergrunde zur Linken sieht man Leicester, der voll Verzweiflung der Geopferten nachschaut. In der individuellen Charakteristik vermißt man freilich noch manches, namentlich in der Hauptperson: diese ist ein sanftes und dübdches leidendes Weib, aber keine Maria, weder an Adel noch an Schönheit, selbst wenn man von ihrer unhistorischen Jugendlichkeit absehen wollte. Zwey junge Frauen, deren eine hinter der Königin steht und halb auf ihre Schulter gelehnt ihren Schleier an den Mund drückt, während die andere vor ihr kniend ihre Hand küßt, sind voll Gefühl und Grazie. Hätte der Künstler es über sich gewinnen können, einem gewissen Hang zum Kokettiren, den man auch schon in seinem früheren Werke: Francisca von Rimini (in der vorjährigen Ausstellung) bemerkte, zu entsagen, so würde sein Bild, das auch jetzt das vorzüglichste unter den Arbeiten der jüngeren Maler ist, noch mehr gewonnen haben. Das Colorit ist harmonisch, dem Auge wohlthuend und von angenehmer Wirkung. — Eine Copie der Transfiguration, von N. Chatelain, ist wacker gemalt, indeß wohl etwas zu sehr geschwärzt in den Tinten: eine Eigenschaft, welche das Original wohl nur durch den Verlauf breiter Jahrhunderte erlangt haben mag.

Das Hauptwerk der diesjährigen Ausstellung, wie bey der vorigen Bezzuoli's Einzug Karls VIII. ist Luigi Sabatelli's Gemälde „Pier Capponi, welcher als Abgeordneter der Republik Florenz in Gegenwart König Karls VIII. die Friedensbedingungen zerreißt.“ — Als nach dem Siege der Popolaren und der Flucht Piero's de' Medici (1494) Florenz in Frieden dem französischen Könige seine Thore geöffnet hatte, zeigten sich erst dessen ehrgeizige Anschläge in vollem Lichte: „die Gemüther“ sagt Guicciardini (istor. d'Italia, l. 1), unser sicherer Gewährsmann, „waren aufs äußerste gereizt, und offenem Kampfe nahe, da der König weder von seinem Begehren abgehen, noch die Florentiner sich zur Bezahlung der von ihm verlangten unerschwinglichen Summe und ebensowenig zum Zugeständniß der Gerichtsbarkeit noch irgend einer Macht in ihrem Staate verstehen wollten. Diese Schwierigkeiten, kaum anders als mit dem Schwerte durchzuhauen, löste der Hochsinn Piero Capponi's, eines der vier zum Vertragen mit dem Könige bestimmten Bürger, ein Mann von großem Charakter und wegen seiner Eigenschaften so wie wegen seiner Abstammung von geehrten und im Staate mächtigen Altvordern sehr geachtet. Da dieser nun eines Tages mit seinen Begleitern sich vor dem Könige befand, und ein königlicher Schreiber die ungemäßigten Bedingungen, als End-Vorschlag von französischer Seite, las, so griff er mit heftiger Geberde die Schrift aus des Schreibers Händen, riß sie vor des Königes Augen in Stücke, und rief, indem er mit den Seinigen sogleich das Gemach verließ, mit leidenschaftlich erregter Stimme: wenn man denn so ehrenrührige Dinge verlangt, so mögt ihr eure Trompeten blasen, wir werden unsere Glocken läuten!“ —

Diesen Moment der Handlung hat Sabatelli zum Gegenstande seines Bildes gewählt. Der Schauplatz ist ein Saal des medicei'schen Hauses (Palast Riccardi), aus dessen geöffneten Fenstern man den Dom mit Brunnelleschi's Kuppel erblickt. Zur Linken sitzt der König, im Begriffe, mit Staunen ja mit einer Ahnung von Schrecken über die kühne Herausforderung erfüllt, von seinem Sessel aufzuspringen, umgeben von den Großen der Krone, unter ihnen Cardinal della Rovere (nachmals Julius II.), der vorzüglichste Anstifter zum italienischen Zuge. In der Mitte steht, doch aufgerichtet, die Röthe des Zornes im Gesichte, halb dem Könige, halb der Thüre des Saales zugewendet, Pier Capponi, in der linken krampfhaft zusammengepreßt ein Stück der Schrift haltend, die er dem an einem Tische im Hintergrund wie angedonnert stehenden Schreiber aus den Händen gerissen und deren übrige Fetzen auf dem Boden umherliegen; während er mit der Rechten, seine Worte gutzumachen, nach den Thürmen der Stadt weist. Seine drei Begleiter, von dem Feuer ihres Führers mit fortgerissen, eilen gleich ihm dem Ausgange zu. Ein Hauptmann der Schweizertruppen, mit gezogenem Schwerte, scheint nur des Königs Wink zu erwarten, an die Kühnen Hand anzulegen, während ein Oberer an des Monarchen Seite mit der Hand eine vereinende Bewegung gegen ihn macht. Hinter jenem (im Hintergrunde zur Rechten) erblickt man den Dominikanermönch Savonarola, den begeisterten Prediger der Freiheit, unter Bewaffneten und anderen Beistehenden, welche diese Seite des Gemäldes füllen.

Das Werk hat neben manchen Fehlern viele Vorzüge. Die Gruppirung und Anordnung des Ganzen ist sehr gelungen; die drey einzelnen Hauptmassen: der König mit dem Gefolge, Capponi mit den Seinen und die Garden und Beystehenden sind durch die Mittelglieder gehörig miteinander in Verbindung gebracht und die Harmonie erhalten. Die Geschichte ist gut erzählt, die Charaktere wahr, die Leidenschaften sprechend ausgedrückt, die Zeichnung meist korrekt. Das Colorit ist in einzelnen Theilen schön, so in der großartigen Hauptgruppe, wo die einfachen fliegenden rothen Gewänder mit den hellen vielfarbigen Kleidungen des Königes und seines Gefolges — die beynahe etwas zu bunt erscheinen dürften, wenn sie minder

Digitized by Google

harmonisch gehalten wären — einen treffenden Contrast machen. In dem Streben nach Effekt ist die und da das Natürliche untergegangen und die Geberden sind zum Theil allzuheftig; die Haltung des Königes ist an sich gut, wenn auch vielleicht dem Momente nicht ganz angemessen, so wie die Art, in welcher er die rechte Hand übergebogen auf dem Knie hält, entschieden falsch ist. In den Köpfen ist manches Verfehlte. Das Colorit mehrerer derselben ist unnatürlich und fast ziegelfarben (was u. A. auch in des Künstlers früheren Fresken in einem der Säle des Pal. Pitti — der trojanische Krieg — unangenehm auffällt), so bey der Hauptperson, Capponi; den Augen fehlt nicht selten der Ausdruck, der sie charakterisiren sollte. Die Besten und wirklich höchst gelungenen Köpfe sind die des Königs und des Cardinals. Savonarola, ganz in den Hintergrund gedrückt, spielt eine sehr untergeordnete Rolle. — Der Dom verliert an Effect und Größe, weil er dem Auge zu nahe gerückt ist; das Campanile, als den Moment besonders bezeichnend, hätte billigerweise hineingebracht werden sollen. — Sowohl in Mailand *), wo das Gemälde zuerst bekannt geworden (Sabatelli, ein Florentiner von Geburt, ist Professor der Historienmalerey an der dortigen Akademie) als auch hier hat es große Wirkung gemacht: bey den Florentinern trug dazu noch der Nationalstolz bey, der durch die Erinnerung an eine rühmlichere Epoche ihrer Vaterstadt rege gemacht wurde. So war, während der wenigen Tage der Ausstellung des Bildes, der Platz vor demselben nie leer. **)

Porträts waren mehrere vorhanden, aber im Durchschnitte nicht der namentlichen Erwähnung werth. Mode Aehnlichkeit kann hier nicht als Maßstab des künstlerischen Werthes gelten. Die meiste Aufmerksamkeit unter denselben verdienten ein Bild eines ältlichen Geistlichen, von C. Mussini, mit Geschick und Wahrheit ausgeführt und von angenehmer Wirkung, und ein lebensgroßes Porträt einer Dame mit einem Kinde, von F. Menzi. — Unter den Landschaftbildern, deren Zahl auch diesmal nicht bedeutend war, sind folgende die bemerkenswerthesten: Eine Ansicht von Florenz, vom Arno genommen, und eine anmuthige kleine Flußgegend, von J. James (einem Engländer), eine zart und duftig gehaltene Ansicht der Cascinen (des fashionablen Spaziergangs der Florentiner) von J. Cole aus NeuYork, eine Winterlandschaft von Morghen, dem Sohne des berühmten Kupferstechers, und eine gelungene innere Ansicht der schönen und interessanten Kirche s. Miniato al Monte, auf der Höhe südwärtig von Florenz, von Ul. Fanciſi. — Unter den Aquarell- und Miniaturgemälden — letztere meist Copien von Bildern der hiesigen Gallerie, war nichts besonders Ausgezeichnetes vorhanden.

Indem wir nun zu den Zeichnungen und Kupferstichen übergehen, treffen wir zuerst auf drey sehr gelungene Kreidezeichnungen von Ed. Eichens, einem Zögling der Berliner Akademie, später Schüler Toschi's zu Parma. Die erste ist ein sprechend ähnliches Porträt des hiesigen bekannten Kupferdruckers Luigi Bardi; die andere eine Copie eines herrlichen Bildes von Tizian: Ein Mädchen mit einem Blumenkorbe (des Künstlers Tochter, und jetzt nebst anderen kostbaren Werken von Tizian, Pordenone u. A. im Besitze des Hr. L. Celotti, gegenwärtig in Florenz); die dritte eine Nachbildung einer dem Domenichino zugeschriebenen h. Magdalena. Die neueste Zeichnung dieses wackern jungen Künstlers, Raffaels Vision des Ezechiel, die in treuer und geistvoller Auffassung des Urbildes das zu Wünschende liefert und deren Stich bald von demselben begonnen werden wird, wurde zur Ausstellung nicht fertig. Ich kann hiebey nicht unterlassen anzumerken, daß die große Arbeit Paolo Toschi's (der sich in Folge der politischen Umwälzungen einige Monate in Florenz aufhielt, jetzt aber wieder in Parma lebt), sein Kupferstich nach dem unter dem Namen des Spasimo di Sicilia bekannten in Madrid befindlichen Kreuztragung Raffaels, der Vollendung nahe ist, und die letzten Proben ein würdiges Gegenstück zu Morghens Transfiguration und Longhi's Spasaligto versprechen. Nach Vollendung dieser großen Arbeit dennt dieser ausgezeichnete Künstler — nach Longhi's Tode der erste Kupferstecher Italiens — die Bildnisse des Großherzogs von Toscana und seiner Familie zu beginnen, welche von Eichens meisterhaft gezeichnet worden sind. — Von C. della Porta, sah man ein sehr fleißig ausgeführtes Porträt des verstorbenen preußischen Ministers Marchese Luccheſini (Vf. des bekannten Werkes über den Rheinbund), nach einem Gemälde F. X. Fabre, worin man indeß etwas mehr Freiheit der Hand und Wärme hätte wünschen können. Von G. Tubino und G. Scott waren zwey Kreidezeichnungen nach Fresken Andrea del Sarto's im Vorhofe der hiesigen Servitenkirche vorhanden: erstere (die Geburt Mariä, welche A. Perfetti, einer von Morghen's besten Schülern in Kupfer stechen wird) im Ganzen gut und treu, wenn auch die Schönheiten des Originals darin nicht völlig gefühlt scheinen; letztere (die Auflegung der Gewänder des h. Philip-

*) Siehe Le belle Arti in Milano nel 1830, relazione di Giuseppe Sacchi. Nuovo Ricoglitore. 1830. p. 757.

**) Das Gemälde gehört dem Marchese Giuo Capponi zu Florenz, der den Glanz seiner altberühmten Familie nicht untergehen läßt. — Der Maler selbst hat, auf den Antrag eines hiesigen Kunsthändlers, unternommen, sein Bild in Kupfer zu ätzen, worin er bedeutende Geschicklichkeit besitzt, und man sieht der Vollendung dieser Arbeit mit Verlangen entgegen. Von Bezzuolli's schon mehrgenanntem Gemälde ist eine Lithographie erschienen, die indeß auf keinen Werth Anspruch machen kann. Etwas besser ist eine lithographische Darstellung des Denkmals Dante's von Ricci. Im Ganzen steht der Steindruck hier auf keiner bedeutenden Kunststufe.

Digitized by Google

pus Benizzi auf das Haupt eines Kindes) leider völlig verfehlt, und ebensowenig im Charakter des Andrea, als desselben Künstlers vor einiger Zeit erschienener großer Stich „Magdalena welche dem Heiland die Füße salbt", in dem des Veronese ist. — Im Fache des Kupferstichs war die Ernte ziemlich schwach. Eine h. Cäcilie, nach Carlo Dolce (in der hiesigen Gallerie und fast nur Wiederholung der mehr bekannten, von R. Morghen ziemlich mittelmäßig gestochenen Magdalena von demselben Maler) von L. Biondi, sah weder der daneben hangenden Zeichnung noch dem Originale sehr ähnlich, obgleich die Ausführung sonst nicht ohne Verdienst ist. Von L. Benucci sah man eine Nachbildung der h. Buonaroti vielleicht mit Unrecht zugeschriebenen Parzen (im Pal. Pitti). Eine über dem schlafenden Kinde hingebeugt liegende Gottesmutter, nach Tizian, von Matilde Bozzolini, ist nur ein theilweiser Nachstich eines bekannten Morghenschen Blattes. Die Vermählung der h. Katharina mit Christus, nach dem in Neapel befindlichen Gemälde Correggio's von J. Felsing aus Darmstadt, würde, wäre sie zur Zeit vollendet worden, über diese Arbeiten bey weitem den Vorrang errungen haben, und gibt die Grazie, die Wärme und die Farbe dieses Meisters, so weit die Kunst des Kupferstechers diese erreichen kann, vortrefflich wieder. Derselbe ist jetzt mit seiner großen Arbeit, del Sarto's Meisterwerk, die Madonna di s. Francesco (in der Tribüne der hiesigen Gallerie) eifrig beschäftigt, und dieser Stich, auf den schon Aller Erwartung durch die schöne Zeichnung rege gemacht worden ist, verspricht sowohl dem klassischen Bilde als dem Künstler selbst alle Ehre zu machen, und del Sarto'n, der sich, mit einigen Ausnahmen, über die Stecher seiner Werke nicht allzusehr zu freuen Grund hat, in jeder Hinsicht volle Gerechtigkeit zu erzeigen. Das Gegenstück dazu, eine Madonna mit dem h. Johannes und Stephanus, nach Fra Bartolommeo (im Dom zu Lucca) von dem wackern Jesi, dem man den schönen Stich von Guercino's berühmter Hagar verdankt, wird ungefähr zur selben Zeit vollendet werden.

Unter den Gegenständen der Sculptur zog vorzüglich A. Cosoli's Ezechiel die Aufmerksamkeit auf sich. Der junge Künstler hat die Erwartungen, welche sein Mendleus im vorigen Jahre erregt hatte, nicht getäuscht und auch diesmal wieder ein vortreffliches Werk geliefert, in dem sich Kraft und Männlichkeit, Genie und Studium in hohem Grade aussprechen. Die imposante, in Nachdenken verlorene, mit aufwärts gerichtetem, charaktervollem Haupte sitzende Gestalt gleicht jenem majestätischen Propheten Jea Bartolommeo's, welche zur Bewunderung aller Zeiten geschaffen sind. Es wäre zu wünschen daß diesem Künstler, auf dessen Talente der großartige Geist Michel Angelo's einen besonderen Einfluß auszuüben scheint, Gelegenheit gegönnt würde, eines dieser Modelle in Marmor auszuführen, wozu indeß in unserer Zeit nicht eben große Hoffnung vorhanden ist. — Voll Naivität und Natur ist ein mit Tauben spielendes kleines Mädchen, von Pampaloni, dem wir schon mehrere graziöse Arbeiten dieser Art verdanken. Unter den Basreliefs und Büsten war nichts von Bedeutung. — Von Medaillen war nur eine Denkmünze auf die Beerdigung von Dante's Denkmal in der Kirche s. Croce, aus der Münzanstalt von A. Fabris aus Udine vorhanden *): gut gearbeitet, ohne indeß die vorzüglicheren Produkte z. B. der Loos'schen Anstalt in Berlin zu erreichen. — Architectonische Zeichnungen, Copien, künstliche Blumen und Früchte und sonstige Kunstprodukte waren in Menge vorhanden, worauf ich mich hier indeß nicht weiter einlassen kann. — Die Ausstellung, die in den Sälen der Akademie der schönen Künste stattfand und 14 Tage währte, wurde am 10. Oktober geschlossen. — n.

*) Eine Nachbildung dieser Denkmünze, gest. v. P. Lasinio findet sich in der kleinen Schrift von Missirini: Delle memorie di Dante in Firenze.

Liederbuch für deutsche Künstler.

Herr Dr. Franz Kugler in Berlin, von dessen Abhandlung de Werinhero und Skizzenbuch in Nr. 95. 96. des Kunstblattes eine Anzeige gegeben ist, hat in Verbindung mit dem Maler Hrn. R. Reinick ein „Liederbuch für deutsche Künstler" angekündigt. Beyde sind Mitglieder des jüngeren Künstler-Vereins zu Berlin, der seinen Zweck, Beförderung eines allgemeinen regen Kunststrebens, durch eine innigere Verbindung der verschiedenen bildenden Künste, durch freye Mittheilung der Ideen, sowohl in Bildwerken wie in ernster Unterhaltung, durch frisches und heiteres Zusammenleben, durch Lieder und frohe Feste zu erreichen sucht. Der Wunsch, diesem Kreise eine möglichst passende Sammlung von Liedern an die Hand zu geben, veranlaßte die Entstehung des Liederbuches. Es wird zunächst Lieder, welche aus künstlerischem Treiben und Zusammenleben hervorgegangen sind, enthalten; sodann eine Auswahl von mehr oder minder bekannten allgemein geselligen Liedern. Ein zweyter Abschnitt wird aus Wanderliedern bestehen; ein dritter wird die vorzüglichsten deutschen Volkslieder, und neuere, im Geiste der Volkslieder gedichtete, enthalten. Sämmtlichen Liedern werden die ohne Begleitung singbaren Melodieen in Noten beygefügt, wodurch dieses Buch, namentlich in Bezug auf das Volkslied, auch außer der auf seinem Titel ausgesprochenen Bestimmung, noch eine anderweitige Theilnahme in Anspruch nehmen dürfte. Die Proben welche beyde Herausgeber, Hr. Kugler in seinem Skizzenbuche, und Hr. Reinick in einigen für den genannten Künstler-Verein verfaßten Dichtungen, bereits von ihrem poetischen Talente abgelegt haben, lassen sowohl von dem was sie Eigenes liefern werden, als von ihrer Auswahl des Fremden nur Gutes erwarten. Den Liedern und Melodieen, deren Anzahl über 200 beträgt, werden noch eine Anzahl von Berliner Künstlern für das Liederbuch gezeichneter Vignetten in Holzschnitt (von Gubitz und unter dessen Leitung gefertigt) beygefügt. Die Herausgabe ist von der Vereinsbuchhandlung, welche den Verlag übernommen hat, auf Ende Oktobers angekündigt und der Subscriptions-Preis auf ½ Thlr., der künftige Ladenpreis auf 1½ Thlr. festgesetzt worden.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 99.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 20. December 1831.

Christus, von Danneckер.

Christus, nach Danneckers Statue gezeichnet von Leybold, gestochen von Amsler. — Dem Andenken J. M. der verewigten Kaiserin Mutter Maria Feodorowna von Rußland, und J. M. der verewigten Königin Catharina Paulowna von Württemberg gewidmet von Danneckер. Stuttgart bey Ebner. gr. Fol. Preis 7 fl., auf chin. Pap. 14 fl.

Ehe Danneckер seine Christusstatue nach Petersburg absandte, bewog er den ausgezeichneten Bildnißmaler Hrn. Leybold, eine Zeichnung davon unter seinen Augen auszuführen, und da dieselbe alle seine Anforderungen befriedigte, wünschte er sie von Hrn. Amsler, der sich durch seine vorzüglichen Blätter nach Bildwerken von Thorwaldsen bereits so viel Ruhm erworben hatte, in Kupferstich ausgeführt. Hr. Amsler unterzog sich, indem er dieß Blatt unternahm, einer viel größern Arbeit, als er in irgend einem seiner frühern geliefert hatte, da hier nicht nur ein größeres Format gewählt, sondern auch eine sehr ausgeführte Zeichnung durch die Kunst des Grabstichels wiederzugeben war. Er hat die Aufgabe mit der größten Treue gegen sein Original, und mit bewundernswürdiger Sicherheit der Zeichnung, Reinheit und Kraft der Ausführung gelöst. Die Gestalt tritt aus einem schattirten Grunde in kräftiger Rundung hervor und die Modellirung des Einzelnen läßt weder an Bestimmtheit noch an Zartheit etwas zu wünschen übrig. Die Behandlung des Grabstichels ist, wie es der Gegenstand erforderte, weniger eng und scharf als in Amslers frühern Blättern, wodurch die plastische Wirkung der Massen nur gewinnen konnte.

Das Blatt ist dem Andenken der beiden Fürstinnen gewidmet, welche die eine durch Bestellung, die andere durch fortdauernde persönliche Theilnahme und Ermunterung, die Ausführung des Originals förderten. Einer andern deutschen Fürstin war es vorbehalten, eine Wiederholung dieses Christusbildes, die der Künstler bald nach der Absendung der ersten Statue nach Rußland aus innerem Drange begonnen hatte, seinem Vaterlande aufzubewahren. Nachdem eine langwierige Krankheit des verehrten Meisters überwunden war, die eine Zeit lang alle Hoffnung zu vernichten schien, daß er selbst sein Lieblingswerk zum Ziele bringen würde, ist nun auch dieß zweite Christusbild von ihm gänzlich in Marmor vollendet worden. Es war vorauszusehen, daß er nicht anders als mit freiem Sinn sein eigenes Kunstwerk werde wiedergestalten können, und in der neuen Arbeit neue Fortschritte bemerklich seyn würden. „Der Körper", so erfahren wir durch briefliche Mittheilung, „ist kräftiger gehalten, der Kopf verbindet mit der Zartheit, die auf den Zügen des ältern Christusbildes ruht, mehr Energie und den Ausdruck geistiger Größe; das Leidende, was in jenem hervorstach, ist hier noch mehr in die erhabene Ruhe, in den göttlichen Gleichmuth übergeflossen, in welchem der Menschensohn Lust und Leid der Menschen theilt, und die bewegten, leidenschaftlichen, überfrohen oder niedergebeugten Herzen zu seinem Frieden emporzieht. Dieß scheint Danneckер bey den Veränderungen, die er an seinem Christus vornahm, empfunden und beabsichtigt zu haben. Sie treten hauptsächlich in der etwas volleren Form des Gesichts, in der markirten Wölbung der Stirne, in der Klarheit und dem Ernste der Augen, in dem stärkeren Bart und dem reicheren Haupthaar hervor." Dieses Christusbild wird von der verwittweten Fürstin von Thurn und Taxis, gebornen Prinzessin von Mecklenburg Strelitz, als Monument ihres verstorbenen Gemahls, in der großen, in modernem Styl erbauten und mit Knollers Bildern geschmückten Klosterkirche zu Neresheim in Schwaben, aufgestellt werden. Es soll seine Stelle in dem Chor, auf einem Sockel von gelbem, bei Regensburg gebrochenem Marmor, erhalten.

S.

Digitized by Google

Nekrolog.

Friedrich Karl Rupprecht,

Maler, Formschneider, Kupfer- Aezer und Architekt, geboren zu Oberzenn im Rezatkreise, 1770 — gestorben zu Bamberg 25. Oktober 1831, geschildert vom K. Bibl. Jaeck.

Das Schicksal der meisten Menschen hängt von den Zufällen ab, welchen sie in ihrer Jugend begegnen. Mancher Günstling des Glückes könnte seinen Geistes-Anlagen die edelste und mannichfaltigste Richtung ohne besondere Anstrengung geben, er ersteht aber im Fette; während der vom Glücke gar nicht Begünstigte durch rastlose Anstrengung die höchst mögliche Bildung in mehreren verwandten Zweigen zu erreichen sucht, und in diesem fortschreitenden Streben seine innere Ruhe, Freude, ja die höchste Seligkeit findet. Letzterer wandert ohne politischen Einfluß ganz still und fast unbeachtet unter seinen Mitbürgern, während jener Glückspinsel im Prunke seiner Verhältnisse eben so beneidet, als verachtet wird.

So wenig ich auch mit dem Verblichenen in Berührung kam, so glaube ich doch der mir zugekommenen Aufforderung entsprechen zu dürfen, ihn als Künstler und Menschen kurz zu schildern.

Friedrich Karl Rupprecht ist der Sohn eines von Seckendorf'schen Guts-Verwalters zu Oberzenn, welcher vor mehreren Jahrzehnten schon starb, wie auch die Mutter vor 15 Jahren verschied. Einer seiner Brüder war einst Guts-Verwalter zu Unter-Leinleiter, und lebt jetzt als Pensionist zu Nürnberg. Der zweite lebte einst als Beamter zu Ansbach, wurde in die Ruhe gesetzt, versah dann die Geschäfte eines Anwalts, und ist gestorben.

Unser Rupprecht erhielt seine erste Bildung im älterlichen Hause. Zur Beförderung derselben kam er nach dem zwölften Lebensjahre in die Schulen Nürnbergs, nach deren Ende er sich dem Zeichnungsfache und der Malerkunst unter der Leitung des bekannten Künstlers Frör widmete. Nach dieser Vorbildung begab er sich auf die Akademie zu Dresden, wo er sich in der mannichfaltigsten praktischen Kunstbildung befestigte, und zugleich unter dem berühmten Alterthumsforscher Böttiger jenes höhere Streben sich aneignete, alles Wissen theoretisch zu begründen. Zur Erleichterung seines Lebens-Unterhaltes wählte er in seinen vom Unterrichte erübrigten Stunden das Porträtmalen, in welchem er so glücklich war, daß er mit Bestellungen überhäuft wurde. Da er zugleich ein glücklicher Landschaftzeichner und der französischen Sprache mächtig war, so wurde er 1807 von einem französischen General ersucht, als Gesellschafter und Dolmetscher mit ihm große Strecken Deutschlands zu durchwandern. Diese Reise versetzte ihn in die angenehmste Bekanntschaft mit vielen Künstlern und Kunstfreunden, während er zugleich durch das Porträtiren viel Geld erwarb.

Am 21. Februar 1810 kam er nach Bamberg, in der Absicht, während eines kurzen Aufenthaltes die Künstler und Kunstsammlungen kennen zu lernen. Zugleich erbot er sich im fränkischen Merkur Nr. 23 zur Fertigung von Porträts mit der Bedingung, daß die Besteller sie nicht annehmen dürften, wenn nicht die vollste Aehnlichkeit mit den Originalen statt finde. Er wurde zu einigen Porträts veranlaßt, deren bestes Gelingen ihn wochentlich bekannter machte. Die zunehmenden Bestellungen, und der äußerst strenge Winter bewogen ihn, seinen Aufenthalt von Zeit zu Zeit um so mehr zu verlängern, als er mit dem damaligen General-Kommissär Fr. v. Stengel, einem vorzüglichen Kunst-Dilettanten bekannt wurde, der ihn gegen alle Ränke seiner Kunstgenossen und Rivalen schützte, die ihn selbst durch die Polizei-Direktion unter Schauer aus Bamberg zu verdrängen suchten. Je mehr er aber in den Kunstbüchern aller Art Nachts forschte, desto unmerklicher verlor er die Lust zum steten Porträtiren; weßwegen er später viele Anträge ablehnte, und zuletzt nur noch die Wünsche solcher Personen gewährte, an welchen er ein gemüthliches Interesse nahm. Gleichzeitig widmete er sich dem Formschneiden und der Gouache-Malerei, und wiederholten Versuchen in Kupfer-Aetzen. Er ließ auch mehrere Gegenstände im Abdrucke erscheinen, von welcher Zeit an er erst ein wirthistorisches Denkmal sich setzte. Seine öfteren Ausflüge auf das Land gaben Veranlassung zu den mannichfaltigsten Zeichnungen vaterländischer Gegenstände. Die sieben Bamberger Trachten in meiner Beschreibung Bayerns, II. Auflage vom XIII. Bande der Völker- und Länderkunde. Weimar, 1820. 8., liefern eine Probe. Sein Portefeuille der Art ist in den letzten zwanzig Jahren so reich und berühmt geworden, daß er aus den fernsten Gegenden Deutschlands ersucht wurde, Copien zu senden. Erst nach dem er eine Reihe von Jahren im Erforschen und Zeichnen großer Kirchen und Paläste sich geübt hatte, wagte er auch deren Darstellung auf gröberen Oelgemälden. Zum besonderen Ruhme gereicht ihm die Domkirche und die Frauenkirche der Ober-Pfarre zu Bamberg, welche letztere der Kunst-Verein von München erkaufte.

Von dieser Zeit beschäftigte er sich vorzüglich mit dem Erforschen der Baukunst, mit der Geschichte derselben, und mit Vermessung mehrerer kleiner Stadt- und Landkirchen, welche er in Kupfer ätzte und herausgab.

Zu seiner fortschreitenden theoretischen und praktischen

Digitized by Google

Bildung trug vorzüglich bei, daß er sich selbst eine Sammlung von Kupferstichen guter, alter Meister anlegte, die Bücher- und Kupferstichsammlung des geh. Raths Steph. Fr. v. Stengel dahier eifrig besuchte, und in der wochentlichen Vorlage derselben eben so gerne sich belehren ließ, als er andern Kunstfreunden, wie v. Schrottenberg*), seine Ansichten mittheilte. Nach v. Stengels Tode hatte er sich den Wünschen seines Freundes Dr. Ziegler, welcher bereits eine Sammlung von Gemälden und Kupferstichen hatte, und sich seines Rathes im Ankaufe eben so, wie seiner Mitwirkung für die beste Restauration bediente, für die Errichtung eines Kunst-Vereines zur fortgesetzten Anschauung guter Kupferstiche und Gemälde in jeder Woche angeschlossen. So wurde er eines der ersten Mitglieder dieses Vereins; seiner tiefen Sachkenntniß hat man vielfache Belehrungen zu danken. Kein Künstler war je in Bamberg, welcher so mannichfaltige theoretische und praktische Kunstkenntnisse in sich vereinigte, und die ganze Literatur dieses Zweiges so gründlich, wie er, sich angeeignet hatte, daß man ihn für eine lebende Kunst-Bibliothek zu halten berechtigt war. Desto mehr bedauerten unbefangene Kunstfreunde, daß er durch die geträumte Eitelkeit Anderer, welche durch gefälligere Formen im öffentlichen Umgange sich empfehlen, veranlaßt wurde, sich seiner Selbstständigkeit zu erinnern, und aus dem Kunst-Vereine zu treten.

Der in der Kunstwelt anerkannte Ruf seines Werthes, welchen er vorzüglich in den höchst mühevollen und ganz meisterhaften, gedruckten Verzeichnissen der Kupferstichsammlungen von Stengel und Ziegler zu seinem unsterblichen Ruhme erprobte, bewog Se. M. den König Ludwig von Baiern, ihm den ehrenvollen Auftrag zu ertheilen, die Bamberger Dom-Kirche von ihrem vielfachen Unrathe zu befreien, mit welchem sachunkundige und eigensinnige Kirchen-Vorsteher, verführt von habsüchtigen Handwerksleuten und Pseudo-Künstlern ganz methodisch in älteren Zeiten, wie in diesem Jahrhunderte, trotz vieler öffentlicher Rügen, dieselbe überladen hatten. Er, zum k. Architekten erkoren, sollte die innere Dom-Kirche in die reine Urgestalt nach byzantinischem Geschmacke wieder herstellen, und für diesen Zweck die Zeichnungen und Modelle aller vorzunehmenden Neuerungen zur allerhöchsten Genehmigung vorlegen. Erst nachdem diese zu seinem größten Lobe erfolgt war, konnte er zur Ausführung der befohlenen Restauration schreiten. Kaum hatte er das große Werk begonnen, so widersetzten sich Vorurtheile, Eigennutz und Eitelkeit weltlicher und geistlicher Personen jeder seiner Verfügungen so sehr, daß nur sein unbiegsamer Muth zur Vollführung eines so großen Werkes, nur sein Bewußtseyn überwiegender Intelligenz über alle Gegner, ihn zur Fortsetzung anspornen konnte. Kein anderer Künstler würde sich gegen das vielfache Anwogen der gemeinsten Ränke aufrecht erhalten haben; jeder andere wäre dem Sturme unterlegen. Sein ausdauernder Kampf gegen so viele, fortgesetzte Hindernisse wurde nur möglich durch sein unbegränztes Vertrauen auf die Befehle des Königs, welche einzelne Glieder von Unterbehörden zu unterdrücken und zu entkräften suchten; durch stets erneuerte Ermunterung des einsichtigeren Diöcesan-Vorstandes, und durch den höchst lebhaften Wunsch mittelst vieler Abbildungen nach Vermessungen ein Denkmal von der Dom-Kirche zu stiften, wie noch von keinem andern Tempel bekannt ist. Alle Abbildungen von dem inneren und äußeren Ganzen anderer großen Tempel sind nämlich nur das Resultat der genaueren Beschauung und der Vermessung unterer Theile, aus welchen auf die Beschaffenheit der oberen geschlossen wurde. Mit dieser Oberflächlichkeit war Rupprecht nicht zufrieden. Während seine Steinmetzen die Wände und Figuren vom Boden bis zur Wölbung abkratzten, und die Abgänge nach seiner persönlichen Anleitung zu ergänzen suchten, war er auf dem nämlichen Gerüste stets beschäftigt, alle Einzelnheiten der Dom-Kirche bis auf die Linien abzumessen und zu verzeichnen, um sie zu Hause in größeren Cartons, welche die höchste Bewunderung jedes beschauenden Kunstfreundes, wie des Königs schon einernteten, für die einstige Herausgabe nachzubilden. In dieser Vermessung und stets persönlichen Belehrung seiner Arbeitsleute war er zwei Jahre so unermüdet, daß sein musterhaftes Beispiel letztere zu gleichem Eifer unwillkührlich anspornen mußte. Obschon er vor zwanzig Jahren hart am Gicht litt, und während der Dom-Arbeit die Ueberzeugung hegte, daß der seine Kalkstand und die große Kälte, welche während des größten Theiles des Jahres im Dom herrscht, seine Anlage zur Rückkehr früherer Brust- und Sichtleiden erhöhen, ja den Tod selbst herbeiführen könnte; obschon er von Kälte erstarrt, manchmal sogar auf dem höchsten Gerüste eingeschlafen war, und nur zufällig nicht herabstürzte, so ließ er sich doch durch seinen hohen Kunstsinn zur fortgesetzten Anstrengung stählen. Für die Kunst und Wissenschaft wird aus seinen glücklicher Weise vollendeten Vermessungen der inneren Dom-Kirche ein desto größerer Vortheil erwachsen, wenn der König, durch Ertheilung einer Leibrente aus seiner Chatoulle an die Erben der Hinterlassenschaft, die Uebergabe aller Zeichnungs-Papiere zur einstigen Bekanntmachung bewirken wollte. Denn groß ist schon der Verlust, daß nicht er selbst die Restauration des Tempels vollenden, und die von ihm bereits ange-

*) Meine Biographie desselben findet sich am Schlusse des II. Bandes vom Netrologe der Deutschen. Ilmenau 1831. 8.

kündigte Herausgabe einer genauen Beschreibung und Abbildung vollziehen könnte. Auch der eingeweihteste Architekt wird nicht im Stande seyn, eine so genügende Beschreibung, als man von ihm hoffen konnte, zu liefern. Noch weniger wird jemand aus seinen unbedeutend schreienden Blättchen jene volle Abbildung des Ganzen nach allen Richtungen, und allen einzelnen Details, mit Grundrissen, Durchschnitten, und den merkwürdigsten einzelnen Kunstwerken, in einem die Gegenstände deutlich wiedergebenden Maasstabe darstellen können, wie er es in 36 Blättern von Royal-Folio am 12. Februar 1831 durch den fränkischen Merkur bereits angekündigt hatte.

Jetzt ist nur zu wünschen, daß der Dom in demselben Geiste, wie die Restauration begonnen ist, vollendet, und kein neuer Unsinn angebracht werde. Der weise Diözesan-Vorstand wird durch kräftigeres Einwirken jeden Versuch der Art um so mehr vereiteln, je lieber er dem verstorbenen Architekt Rupprecht immer beistimmte, und ihn, obschon er Protestant war, bis zum Tode auf die edelste Weise durch Worte und Thaten unterstützte.

Zu den übrigen öffentlichen Arbeiten Rupprecht's gehören ausser den schon erwähnten zwei Kupferstichbeschreibungen v. Stengel und Ziegler noch folgende Kupferstiche:

1) Die Addresse des Künstlers. 2) Der Geld zählende Bauer. 3) Die Ansicht der Altenburg rechts und links. 4) Jene der Wunderburg. 5) Maria-Hilf in der Wunderburger Kapelle. 6) Die Kirche der Wunderburg. 7) Die Elisabet-Kirche im Sand. 8) Das Titelkupfer zu v. Hornthals Frühlings-Kränzen. 9) Zwei Titelkupfer und Vignetten zu Birnbaum's Adalbert von Babenberg. 10) Die Ansicht der Altenburg. 11) Adalberts Grabmal vom Kloster Theres. 12) Desselben Grabhügel im Wäldchen der Altenburg. 13) Bamberg von der Nordseite. 14, 15) Ansicht des Kapuzinerklosters und Kirche. 16) Jene der Karmeliten. 17, 18) Ansicht des Rathhauses zu Bamberg nebst der untern Brücke. 19-20) Ansicht von Hochstadt. 21) Bildniß des K. Preuß. Kammerg. R. Hoffmann. 22, 23) Unterirdische Felsenkapelle zu Bamberg. 24) Hellers Bibliothek-Zeichen. 25) Abbildung eines Apostels. 26) Die christliche Religion. 27) Maria mit dem Kinde, welche 27 Stücke von J. Heller in meinem Bamb. Künstler-Lexikon genauer beschrieben sind. Bei allen diesen Unternehmungen hatte er mehr die künstlerische Ehre, als Gewinn im Auge; weßwegen er die ganze Auflage der Abdrücke vernichtete, und die Platte unschliff, wenn er starke Fehler wahrnahm. Er war arm von Aeltern, und strebte nie nach Vermögen, er war so genügsam, daß er mit wenigen Groschen des Tags sich oft zu nähren wußte. Deßwegen war er auch keiner Schmutzigkeit auf Kosten seiner Ehre fähig, was mancher Künstler sich vorzuwerfen hat. Er starb mit dem Rufe des nach Idealen strebenden, höchst uneigennützigen Künstler, der lieber darbte, als sich hierin etwas vergab.

Nach dem Glauben vieler Menschen werden jene, welche von vorzüglicher Liebe erfüllt sind, unter die guten gezählt. Der Verstorbene war schon von früher Jugend in dieser Hinsicht bekannt, und sein Verweilen zu Bamberg, die nicht ausgeführte Reise nach Rom zur höheren Ausbildung in der Kunst ꝛc., ist vorzüglich dieser Neigung beizumessen. Fremden und Einheimischen gefällig zu seyn, ließ er sich vorzüglich in seinem Fache angelegen seyn. Nur ist zu bedauern, daß Manche diese vorherrschende Neigung eigennützig mißbrauchten.

Nachdem er bereits dem 45 Jahre sich genähert hatte, fühlte er das Bedürfniß, eine pflegende Freundin an seiner Seite zu haben. Deßwegen verehelichte er sich 1823 mit der Tochter des Stadtraths und Domkapitel'schen Kastners Ohlmüller zu Bamberg, welche während seines Krankenlagers von 20 Wochen die Schmerzen durch ängstliche Pflege bei Tag und Nacht möglichst zu lindern suchte. Er starb ruhig duldend mit der Hoffnung, daß seine vielen Verdienste um die Domkirche selbst von seinen hartnäckigsten Gegnern noch nach dem Tode erkannt werden würden.

Paris.

Hr. Lamare-Picot hat eine Sammlung ostindischer Kunstgegenstände nach Paris gebracht, die durch ihre mannichfaltigen Gegenstände großes Interesse erweckt. Dieser Reisende hatte bei seinem Aufenthalt in Bengalen und auf der Küste Coromandel Gelegenheit, den vorzüglichsten Ceremonien des brahmanischen Cultus beizuwohnen, und eine Abtheilung seiner Sammlung besteht ausschließlich aus Gegenständen dieses Cultus. Sie enthält Götzenbilder aus Marmor, gebrannter Erde, Holz und Erz; ein Todtenmonument, in Bengalen Berschokalth genannt, aus einem Obelisk von mehreren Etagen bestehend, auf dessen Spitze ein Tempel und das Bild des Kailasa oder Sicoah-Paradieses sich erhebt; dann Götzen der niedern Classen, Opfergeräthschaften und kleine Tempelbilder. — Eine andere Abtheilung bilden die Gegenstände des Buddhadienstes, über 50 Statuen, die schönste 3½ Fuß hoch. — Ferner enthält die Sammlung eine Reihe Figuren in gebrannter und bemalter Erde, welche die verschiedenen Kasten und Professionen der Hindu's in Bengalen darstellen.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 100.

Kunst-Blatt.

Donnerstag, 22. December 1831.

Kunstausstellung in Paris im Jahr 1831.

Durch das Versprechen eines sonst zuverlässigen Correspondenten vergeblich hingehalten, waren wir nicht im Stande, unsern Lesern wie gewöhnlich eine ausführliche Nachricht über die diesjährige Kunstausstellung in Paris zu liefern. Damit aber dem zu Ende gehenden Jahr wenigstens eine kurze Andeutung über das Hauptergebniß derselben nicht fehle, liefern wir den von bekannter und sachkundiger Hand abgefaßten kurzen Bericht der Revue encyclopédique, begleitet mit einer, aus andern öffentlichen Blättern entnommenen Notiz über den Schluß der Kunstausstellung.

Eine allgemeine Würdigung der jetzigen Richtung der Malerei in Frankreich, welche dem Sachbericht vorangeht, stellt folgende Punkte als Resultate der diesjährigen Kunsterscheinungen daselbst fest:

Fürs erste zeigte sich kein Historienmaler, wenigstens keiner, den man sonst dafür erklärt hätte. Einige Schwächlinge, die sich auf dieser Straße verirrt haben, zeigen übrigens, daß die geschickteren entweder aus theoretisch gewonnener Ueberzeugung oder von künstlerischem Instinkt geleitet sich davon entfernt haben. Die Gemälde des Hrn. Delaroche: Cromwell und die beiden jungen Prinzen, sind nur Porträte: alles Interesse dieser Gemälde besteht in der Betrachtung, welche in uns der Gedanke an Cromwell oder an Richard III. erregt. Die Handlung an und für sich interessirt nicht, wohl aber die Empfindungen, welche sie in dem Hauptheiden hervorrief; und so erweckt sie unsere Theilnahme durch die Untersuchung, die wir gerne über den Heiden in Bezug auf diese Empfindungen anstellen, und durch die mehr oder minder lebhaften Spuren, welche dieselben auf dem Aeußern dieses Mannes hinterlassen haben. Das Studium des Menschen also, sey er Hirt oder König, welcher sich uns enthüllt, das Studium des Menschen ist es, was wir in der Kunst suchen, was die Kunst uns gewähren muß. Welcher Maler würde heutzutage hoffen dürfen, für die Darstellung der einfältigen Geschichte der Vermählung Heinrichs IV., ich will nicht sagen, unsere Theilnahme zu erwecken, sondern nur hinreichende Kräfte zu einem solchen Kunst- und Meisterstücke in sich zu finden? Entweder Rubens würde kein Maler mehr seyn oder er würde in unsern Tagen jene berühmte Gallerie nicht zum zweitenmal liefern. Hier treffen wir zugleich auf die Klippe der romantischen Schule: lebhaft eingenommen von Rubens und seines Gleichen bildete sie sich ein, daß sie mit derselben Zauberkraft des Pinsels, könnte sie sich dieselbe nur erwerben, die nämlichen Ohren einärndten würde. Dieser Mangel an aller philosophischen Basis ist für das Schicksal der Kunst in Frankreich höchst betrübend. Die Deutschen verirren sich zu oft in den Nebelwelten der Aesthetik, aber unsere Künstler verschmähen im Gegentheil alle Philosophie. Daher kommt es, daß wenn nicht eine warme Begeisterung oder eine der seltenen Leidenschaften, welche die Kräfte verdoppeln, sie belebt, dieselben matt werden, und aus Mangel an Haltung auf der Mitte ihres Wegs unterliegen.

Herr Eugene Delacroix, den man den Meister der neueren Schule nennen könnte, hat allein das Ziel erreicht, nach dem er strebte, weil er, ohne Führer und mit lebhafter Regung vorwärts strebend, einem mächtigen Ruf gehorchte. Wahrlich eine schöne und philosophische Begeisterung zeigt sich in dem Bestreben dieses Künstlers, der nicht, wie seine ungeschickten Nachahmer ihn aufgefaßt haben, zu Gunsten des Colorits der Zeichnung Abbruch thun wollte, sondern darauf ausgieng, sogleich die allgemeinen Typen zu vernichten, auf welche unsere Akademie seit so vielen Jahren versessen war, und um sich schauend, mit Kühnheit alle die Individualitäten auf die Leinwand zu werfen, welche seine Augen fesseln konnten. Daraus erklärt sich sein Ruhm, so wie die Theilnahme, welche dieses Jahr die Compositionen der HH. Scheffer, Decamps, der beiden Brüder Johannot erweckten, lauter Künstler, welche durch sich selbst empor kamen und durch sich selbst sehen lernten, jedes Individuum in der ganzen Mannichfaltigkeit seiner Formen mit Liebe darstellten, oder bisweilen, wie Hr. Scheffer, überall und in jeden Gegenstand ihre eigene Individualität übertrugen.

Es würde ermüdend seyn, die Entwicklung dieser Theorie weiter zu verfolgen. Wir führen nur noch ein-

Digitized by Google

mal an, daß allein aus der Bedeutsamkeit des Individuums in einem freien Staate es sich erklären läßt, wie eine so große Anzahl von Büsten und Porträten die langen Säle des Museums schmücken, und so viel Vortreffliches darbieten konnten.

Wir bemerken noch, daß nie eine Ausstellung weniger Einförmigkeit dargeboten hat, selbst bei denjenigen Künstlern, welche einerlei Gegenstände behandeln, seyen es Bildhauer, Landschaft- oder Historienmaler; so sehr war die Freiheit auch in die Kunst eingedrungen! Die Kunst hat frei können ihrer Neigung folgen und sich ihre Gesetze schaffen!

Könnte doch dieser Freiheitssinn, den wir für die lebennährende Luft des Gedankens halten, forthin alle unsere Künstler begeistern! Wie die Ausstellung, welche jetzt schließt, so wird die von 1832 reich und glänzend werden! In dem Verlauf eines und eines halben Jahrhunderts hat Griechenland, nachdem es einmal seine Freiheit erlangt hatte, mehr Maler, Bildhauer, Dichter und Philosophen hervorgebracht, als kein anderes Volk des Erdbodens.

Der heilige Frontinus den heil. Geist anrufend, von Foreſtier; eine Pest zu Rom, von Larriviére; Sirtus V. seine Krücke mitten in der heiligen Versammlung wegwerfend, von Montvoiſin, sind Stücke, welche des Beifalls der Kenner würdig sind. Hr. Larriviére ist ein geschickter Praktiker, nur sollte er seiner Phantasie etwas mehr Freiheit gönnen. Dieselbe Bemerkung paßt beinahe auch auf Hrn. Montvoiſin; obgleich er seinen Gegenstand glücklich aufgefaßt und mit Freiheit und Wärme behandelt hat, würde derselbe doch, in kleinerem Maaßstabe ausgeführt, mehr Effekt machen. Die Idee, an sich komisch, würde auf einem Genregemälde Glück gemacht haben; auf einem Historiengemälde hat sie verloren. Letzteres ist wie die Tragödie, ein einziger komischer Gedanke kann sie um ihre Wirkung bringen.

Seit längerer Zeit war auf einem Gemälde im Palast Luxembourg ein ungeheures Gerüst zu sehen, belastet mit Volk, Senatoren, Patriciern, Clienten, Consuln, Weibern und Kindern; ich meine die Verurtheilung der Söhne des Brutus, eine Composition, welcher wir ihr Verdienst nicht streitig machen wollen, aber auf der sich das Interesse zu sehr zertheilt. Der Meister dieses Bildes, Hr. Letbiére, hat uns dieses Jahr mit einem Gemälde von ähnlicher Arbeit beschenkt. Es ist ebenfalls eine Begebenheit aus der römischen Geschichte, und zwar eine blutige: Virginius, welcher seine Tochter ermordet. Auf diesem neuen Werk finden sich dieselben Fehler wie auf dem früheren, aber weniger Kraft, Leben und Glanz. Es ist zu bedauern, daß Hr. Lethiére auf diese Weise in großen, und unbestimmten Conceptionen Zeit und Talent verschwendet, welche beide, besser angelegt und vertheilt, gewiß seinen Ruf emporbringen würden.

Nicht weit von dem Virginius ist die Jeanne d'Arc von Eugen Deveria, einem Künstler von glänzenden Hoffnungen, dessen scharfe Beleuchtung und warme Farbe an die Manier von Paul Veronese erinnern, wenn sie nicht mit zu viel Trockenheit verbunden wären. Hr. Deveria gewinnt vorzüglich dadurch die Aufmerksamkeit und das Interesse des Betrachtenden, daß er das Beiwerk hervortreten läßt, ohne dem Hauptgegenstand zu schaden; aber im Allgemeinen ist zu wenig Luft um seine Figuren. Seine Perspektive ist neblicht, mit Wolken und Dünsten beladen. Vielleicht rührt dieser Fehler aus einem dem Meister eigenthümlichen System; vielleicht ist seine Absicht die unangenehme Wirkung zu vermeiden, welche zu lebhafte Töne und zu scharfe Umrisse auf einem hellen und reinen Grunde hervorbringen. Wie dem auch sey, das von Hrn. Deveria erdachte Mittel darf nur so selten als möglich angewendet werden.

Gehen wir nun zu Horace Vernet über, dem universellen Poeten, dem Voltaire des Pinsels, der sich wie dieser mit Gegenständen aller Art, ernsthaft, scherzend, moralisch, frivol und immer originell belustigt, und seine Phantasie und Schöpferkraft mit der verschiedenen Laune eines einzigen Kindes vergeudet, das zwei Erbschaften, eine von Joseph, seinem Großvater, und die andere von Carl, seinem Vater, vor sich sieht. Wir sagen nichts über die Schlachten von Jemappes und Valmy, welche seit langer Zeit bekannt, und überdieß durch die neuen Inspirationen seines römischen Aufenthalts in Hintergrund gestellt sind. Leo X. und Judith sind zwei Werke, vor denen die Kritik schweigt und sich verbeugt. Vielleicht ist der Meister noch nie correkter und strenger gewesen, ohne aufzuhören warm, brillant und poetisch zu seyn.

Wenn ich von den historischen Gemälden zu den Genremalereyen übergehe, wird meine Aufgabe schwieriger. Ich würde zuviel Werke namhaft machen, zuviel Lobeserhebungen zu vertheilen haben. Dieser Zweig der Composition hat seit einigen Jahren ungeheure Fortschritte gemacht; einige Künstler scheinen sogar bey den Gränzen der Kunst, bey ihrer Vollendung angelangt zu seyn und unter die Anzahl dieser gehört ohne Zweifel der Meister des Cromwell. Sein Richelieu, welcher die Rhone hinaufführt, und sein Majarin auf dem Sterbebette sind wahre Meisterwerke, auf denen man schwerlich eine, wenn auch nur unbedeutende Unvollkommenheit wahrnehmen wird. Richelieu, verzehrt von Leiden, eine Beute der bittern Schmerzen, welche ihn ins Grab stürzten, führt die Rhone hinauf, indem er in seinem Gefolge den Cinq-Mars und de Thou führt, welche in Lyon enthauptet werden sollen. Die beiden Jünglinge sind voll Ruhe und Entsagung. Der Cardinal, niedergedrückt und abgehärmt, liegt träumend in ungeheure Kissen versenkt. An diesem gelben

Digitized by Google

abgemagerten Angesicht malen sich die Bewegungen der Zeit, des Ehrgeizes und des nagenden Gewissens. Dieser unbarmherzige Greis, mit einem Fuß im Grabe, sammelt seine letzten eben entschwindenden Kräfte, um zwey Opfer, reich an Leben, Jugend und Zukunft, vor sich in dasselbe hinab zu stürzen. In den kleinsten Details dieser Scene, in diesem vergoldeten Teppich, den die Wellen netzen, in diesem für die Sonnenstrahlen und den Glanz des Tages undurchdringlichen Zeit, wie viel Poesie! Wie viel Poesie ferner in dieser lustigen Gesellschaft, welche lachend und leichtfertig das Bett des Mazarin umkämt. Der Cardinal läßt sich von seiner Nichte die Charten schlagen, und der mißtrauische Italiener, welcher Zeit seines Lebens nichts geglaubt hat, vertraut mit Wohlgefallen auf die komischen Prophezeiungen einer jungen Thörin.

Diese beiden Gemälde sind nicht die einzigen, welche in dieser Art merkwürdig sind. Herr Delaroche hat würdige Nebenbuhler und nur ungern sehe ich mich durch den Mangel an Raum gezwungen, nicht mehr als eine bloße Erwähnung den HH. Steuben, Langlois, Lessore, Horace Vernet, Destouches, Court, Robert, Schnetz ꝛc. ꝛc. zu Theil werden zu lassen. Die beiden letzteren haben ihre ganze Liebe und ihre Studien auf Italien concentrirt. Niemand vermag besser diese brennende Luft unter einem blauen Himmel, diese warmen glänzenden Töne, diese lebensvolle und braungefärbte Carnation, und diese regelmäßigen und harmonischen Gestaltungen wiederzugeben, welche man nur in der Umgegend von Neapel und Rom findet, und die man mit so günstigem Erfolg in der Rückkehr von der Ernte (von Robert) dargestellt sieht. Ueber diesem so reizenden und so frischen Meisterwerke finden sich Compositionen auf, Pellt, von denen ich nur reden kann um Schande und Spott auf sie zu häufen: ich meine jene Menge von unedlen oder scheußlichen Bildern, auf denen die Leerheit des Malers sich in schrecklichen oder ausgelassenen Scenen ergangen hat. Diese schmutzigen Orgien des Ateliers, welche keine Frau ohne Erröthen betrachten kann, sind nicht minder der Sittlichkeit als dem Talent und dem guten Ruf der Künstler nachtheilig. Der Ekel wird über sie richten, sowie über jene grotteskten Erfindungen, welche Schrecken einflößen sollen. Was läßt sich von einem Menschen erwarten, der drey Wesen, Frauen, Männer oder ich weiß nicht was — denn sie sind zu scheußlich, um einem Geschlecht anzugehören, auf ein Gemälde wirft, wie sie sich zerfleischen, zerreißen und zerhacken und sie vor einem Publikum ausstellt, das Geschmack hat. Sicher das beste Mittel, es zu verscheuchen, wenn nicht um Mitleid zu erregen. Aber nicht, wie das Journal des Debats, lege ich diese Monstrosität einem Verfall der Kunst bey. Wahrhaftig so tief ist die Kunst noch nicht gesunken. Ich finde in diesen und ähnlichen Dingen nur die Entartung des Geschmacks eines Einzelnen und nicht die einer ganzen Schule.

Wir können diese flüchtige Uebersicht nicht schließen, ohne dem Marinemaler Herrn Gudin die Bewunderung zu zollen, die sein unerreichbares Talent verdient. Der Beachtung des Kenners zeichne ich auch die Landschaften der HH. Bertin, Girour, des Grafen Fordin, der HH. Regnier, Aligny aus.

Das Opernballet zum Vortheil der Armen, eine allerliebste Produktion, welche nur während der letzten Tage ausgestellt war und um die sich eine begierige Menge unablässig drängte, macht Herrn Roqueplan die größte Ehre.

Wir erwähnen noch unter den Porträtmalern, welche sich am meisten ausgezeichnet haben, die Herrn Champmartin, Coguiet, Madame Trippier-Lefranc (geborne Lebrün), deren Ruf schon wohlbegründet ist, und Herrn Belloc.

Die Sculptur ist verhältnißmäßig weniger fruchtbar als die Malerey gewesen. Der Spartacus des Herrn Foyatier, dessen Gyps-Modell man bey der letzten Ausstellung hat bewundern können, ist dieses Jahr in Marmor ausgeführt und zwar mit einer Reinheit und Correctheit, welche nichts zu tadeln übrig lassen. Diese Akademie, welche eine männliche Energie und eine edle Indignation zeigt, ist dießmal frey von mehreren leichten Flecken, welche der Takt und der Geschmack des Publikums ausgezeichnet hatten. Herr Foyatier hat viel Mühe und guten Willen angewendet, um es der öffentlichen Kritik recht zu machen. Dieß ist ein Beweis von Bescheidenheit, die der Superiorität seines Talents wohl ansteht. In der Gruppe der drey Grazien des Hrn. Prabler, wird das Auge durch anmuthigen Styl und außerordentlich welche Formen verführt, die aber vielleicht wegen ihrer Einförmigkeit fehlerhaft sind. Diese drey Figuren gleichen selbst als Schwestern einander zu sehr. Mercur die Leyer erfindend, von Duret; der Triptolemos von Gateau; und ein Tiger welcher mit einer Schlange kämpft, sind ebenfalls Werke, welche gerechten Anspruch auf Lob machen.

Am 15. August, besuchte der König die Ausstellung und schloß sie durch Vertheilung der Ehrenzeichen und Medaillen an die Künstler aller Classen. Mit dem Kreuz der Ehrenlegion wurden dekorirt: der Maler Leopold Robert, der Kupferstecher Henriquet Dupont und der Stempelschneider Duprét.

Medaillen erhielten eine bedeutende Anzahl von Malern, Bildhauern, Kupferstechern, Stempelschneidern, Lithographen und Architekten. Außer diesen wurden auch noch ehrenvolle Erwähnungen bewilligt, welches eine neue Art öffentlicher Anerkennung war.

Bestellungen erhielten: zu Plafondgemälden für das

Digitized by Google

Museum der Marine die Herren Blondel, Vinchon Paule Delaroche und Foreſtier. Für den innern Hof des Louvre wurden Statuen bey den HH. Cortot, Pradier, David, Debay dem Aeltern, Nanteuil, Roman, Fovatier und Lemaire beſtellt. Marmorbüſten, ebenfalls für das Muſeum der Marine beſtimmt, bey den HH. Danton, Theraſſe, Ramus, Brion. Die Zahl der von der Regierung angekauften Kunſtwerke betrug fünf und achtzig. Der Catalog der ganzen Ausſtellung enthielt 5180 Nummern.

Die Schlacht von Sendling, Frescogemälde von Wilhelm Lindenſchmitt.

Ueber dem Eingang der Kirche zu Sendling, einem nahe bey München gelegenen Dorfe, iſt ſeit Anfang des Monats Oktober d. J. ein Bild zu ſehen, das nicht nur die Aufmerkſamkeit der Vorübergehenden, ſondern aller Freunde deutſcher Kunſt in Anſpruch nimmt. Man ſieht darauf Oberländer Bauern im verzweifelten Kampfe mit öſterreichiſchen Reitern, und über ihnen den Himmel offen, in welchen die gefallenen Helden aufgenommen werden. Jeder Knabe im Dorf weiß Beſcheid darüber zu geben. Als nehmlich im Jahr 1705 der damalige Kurfürſt von Bayern, Max Emanuel, um des unſeligen Beſitzes der Niederlande willen ſich in ein trügliches Bündniß mit dem franzöſiſchen Ludwig XIV. eingelaſſen, hatte dieſes den Zorn des deutſchen Kaiſers erregt, ſo daß dieſer Bayern mit ſeinen Heeren überzog, die es brandſchatzten und plünderten. Max Emanuel, ſeinem Lande wenig treu, als dieſes ihm, lebte zu Brüſſel. Die Beamten und Bürgermeiſter hielten aus Furcht es meiſt mit dem mächtigen Feind, und nur im Volke regte ſich die alte Vaterlandsliebe. An allen Orten ſtanden die Bauern auf und kämpften mit wechſelndem Glück gegen den überlegenen Feind. Die Hauptmacht, in München vereinigt, ſollte mit einem Schlage fallen und es verſchworen ſich dazu die Bauern von Sendling und den benachbarten Dörfern, an die ſich die Bewohner der Vorſtadt Au anſchloſſen. Allein Feigheit und Verrath einiger Beamten, namentlich des Münchner Bürgermeiſters, unterrichtete die Oeſterreicher von der ihnen drohenden Gefahr, ſo daß dieſe wohl gerüſtet gegen den Ueberfall ſtanden, und ihre kühnen Gegner vernichteten. Tauſende blieben in und bey München*); mehrere Hundert zogen ſich in geſchloſſenen Reihen durch die Geſchütze des Feindes nach dem nahegelegenen Sendling, wo ſie auf dem Kirchhofe, gegen die von allen Seiten herandringenden Oeſterreicher mit Löwenmuthe und Verzweiflung kämpfend, alle des heiligen Todes für ihr Vaterland und ihren Fürſten ſtarben, und wo noch heut der große Grabhügel von ihnen Kunde giebt, unter welchem vereint ihre Gebeine ruhen.

*) Ihnen iſt auch in dieſem Jahr ein ſchönes Denkmal, ein Weihbrunnkeſſel aus Erzguß, im altdeutſchen Architekturſtyl, auf Befehl des Königs auf dem Münchner Gottesacker errichtet worden.

Kein beſſerer Same in ein jugendlich Gemüth, als die Erzählungen von den Großthaten der Väter. An großen Namen erſtarkt das Herz und vor einem Heldenbilde kann kein niedriger Gedanke aufkommen. Dieſe hohe Bedeutung und Kraft der Kunſt tief fühlend, und ergriffen von dem Märtyrertod der edlen Sendlinger entſchloß ſich der Maler Wilhelm Lindenſchmitt aus Mainz, denſelben in einem Freskobilde an der Oſtſeite der Kirche zu Sendling darzuſtellen, wozu ihm die höchſte Erlaubniß ertheilt und durch Beiträge der Landleute die Koſten des Materials gedeckt wurden. Am 9. Oktober d. J. als am Tage des Oktoberfeſtes wurde das vollendete Gemälde aufgedeckt und mit religiöſer Feier eingeweiht. Der Grabhügel war mit neuem Raſen bedeckt, mit grünen Bäumen und einer Trophäe von Waffen geſchmückt, die zum größten Theil noch aus jener Zeit des Kampfes aufbewahret worden. Von allen benachbarten Orten, ſo wie von München war vieles Volk zuſammengekommen, der heiterſte Herbſtmorgen begünſtigte das Feſt und auf allen Geſichtern war es zu leſen, daß der Künſtler ſich über den Umfang der Kunſt nicht getäuſcht hatte.

Was nun das Bild ſelbſt betrifft, ſo zerfällt es in zwey Haupttheile: unten Kampf und Tod und oben Lohn und Verklärung. Der Ort, an welchem das Gemälde haftet, gebot dieſe Anordnung und Ideenverbindung, obſchon es auch ein allgemein gültiger Gedanke iſt, daß Gott die muthigen Streiter zu ſich ruft, daß Untergang keine Vernichtung iſt und daß Winkelried und Tell in allen tapfern Vaterlandsvertheidigern ihre Brüder erkennen.

Als Hauptfigur tritt ein Mann hervor, der mit geſchwungenem Morgenſtern ſich gegen die von allen Seiten eindringenden öſterreichiſchen Reiter wehrt. Es iſt der Schmid vom Kohelſee, Balthaſar Maier, zu ſeinen Füßen liegen ſeine beiden Söhne, die blutige Axt mit der entfeelten Fauſt haltend. Um und neben ihnen nur Tod und Vernichtung. Oben in Wolken thront Gott, Engel ſtreuen Kränze, oder führen die Verklärten vor den himmliſchen Thron und in die Gemeinſchaft der alten Helden.

Dem ganzen Bilde iſt ein ernſtes Gepräge aufgedrückt. Man fühlt es bey jeder Einzelgeſtalt, wie beym Ganzen, daß mit Herzenswärme und heiligem Eifer der Künſtler ſeinen Gegenſtand erfaßt hat. Richtige Anſchauung hat ſeine Fantaſie bey jeder Bewegung geleitet; die Motive ſind rein, wahr und ergreifend, wie z. B. der gefallene Knabe, der ſterbend ſein Gewehr abdrückende Bergſchütz und Andere, und eine Würde belebt die Geſtalten der kämpfenden Bauern, daß man auf den erſten Blick ſieht: Hier ſchlug unterm groben Wamms manch hochadliges Herz!

.ef.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 101.

Kunst-Blatt.

Sonnabend, 24. December 1831.

Architektur.

Bericht des Hrn. Hittorff über die Zeichnungen nach den Monumenten der Akropolis zu Athen, welche der Architekt Hr. Itar der freien Gesellschaft der schönen Künste zu Paris vorgelegt hat.

Herr Itar, Architekt von Catania, hat der Gesellschaft eine Sammlung von Zeichnungen nach den alten Monumenten der Akropolis von Athen vorgelegt, welche mit der größten Sorgfalt gemessen und aufgenommen sind. Diese Arbeit, welche die Propyläen, den Parthenon, die Tempel des Erechtheus, der Minerva Polias und der Pandrosos umfaßt, zeigt auch den Plan und die Details des Tempels der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin), welcher bis dahin immer mit einem der an die Propyläen anstoßenden Flügel verwechselt worden ist. Außer diesem gänzlich unbekannten Gebäude ist die Sammlung der Zeichnungen dieses Künstlers noch besonders interessant durch die zahlreichen Details über die Construktion dieser Monumente und namentlich über das Dach- und Decken-Werk. Von diesen Gegenständen ist noch nichts bekannt gemacht, und Stuart theilt nichts darüber mit. Die Versammlung der Gesellschaft hat diese Arbeiten mit lebhaftem Interesse gesehen, ihre ganze Wichtigkeit erkannt und dem Hrn. Itar für die gemachte Mittheilung eine Dankadresse votirt.

Der Bericht, den Hr. Hittorff über diese Zeichnungen an die Gesellschaft abgestattet hat, lautet wie folgt:

Es war gegen die Mitte des an Nachforschungen über alle Werke der Kunst der alten Völker so reichen vorigen Jahrhunderts, als ein Franzose die Reise nach Griechenland unternahm und so glücklich war, zuerst einen Theil jener Gebäude öffentlich bekannt machen zu können, welche das Jahrhundert des Perikles hervorgebracht hat. Die Sammlung des Hrn. Le Roy über die Ruinen der schönsten Monumente Griechenlands erschien 1758, und Künstler sowohl als Gelehrte waren nun endlich im Stande, sich eine richtige Vorstellung von den Meisterwerken der athenienssischen Baukunst zu machen. Diese kostbaren Denkmäler, bewundert von allen großen Völkern des Alterthums während einer Reihe von Jahrhunderten, waren dem unerbittlichen Fanatismus nicht entgangen! Diese Geißel aller Zeiten, die immerwährende Zerstörerin der Kunstwerke, wagte es auch, die Heiligthümer der Stadt der Minerva zu berühren; sie verstümmelte, sie zerstörte, und, es sey nun, daß sie unter ihren eigenen Trümmern lagen, oder daß die Umgestaltungen, denen sie sich unterziehen mußten, sie unkenntbar gemacht hatten, die bewundernswürdigsten Erzeugnisse des hellenischen Geistes blieben während einer Reihe folgender Jahrhunderte dem neueren Zeitalter unbekannt. Das Werk des Hrn. Le Roy, das mit einemmale der Welt die Reichthümer darbot, welche er mit einer, es läßt sich nicht leugnen, höchst nachtheiligen, aber unter solchen Umständen zu entschuldigenden Uebereilung gesammelt hatte, dieses Werk bot zugleich den Reiz des Neuen und das Interesse des Alten dar. Und obgleich es unvollkommen die Monumente wiedergab, hatte es einen großen Erfolg, dessen es sich lange Zeit erfreute, wegen der interessanten Bemerkungen, welche sich in demselben finden, wegen der vortrefflichen Grundsätze, welche darin entwickelt sind, und endlich wegen des glücklichen Einflusses, welchen es auf den damals in Frankreich herrschenden Geschmack ausübte.

Vier Jahre nach dieser öffentlichen Bekanntmachung gaben Stuart und Revett, zwei englische Maler, den ersten Theil der Alterthümer von Athen heraus, aber es dauerte von 1791 — 1816, bis dieses aus vier Bänden bestehende Werk vollendet werden konnte. Niemand konnte bestreiten, daß die Arbeit der englischen Künstler die ihres Vorgängers an Genauigkeit weit übertraf; ihre eifersüchtige Eitelkeit schmiedete sich daraus eine Waffe gegen ihren Mitbewerber, und nicht zufrieden, die Fehler ihres Gegners mit Bitterkeit hervorzuheben, giengen sie sogar so weit, sich das Erfindungspatent eines Reiseplans anzueignen zu wollen, der überdieß die herrschende Idee jener Epoche war. Auch geht dieser ganz französische Gedanke bis auf das Jahrhundert Ludwigs XIV. zurück.

Digitized by Google

„Denn, sagt Perrault, da der König will, daß die kostbaren Gebäude, welche er in Frankreich aufführen läßt, von der Art seyen, daß sie selbst der Nachwelt zu Modellen dienen sollen, so hat er nach Italien, nach Aegypten, nach Griechenland, nach Syrien, nach Persien, und endlich an alle Orte, wo noch Ueberreste von den Denkmälern der Geschicklichkeit und Kühnheit der Architekten vorhanden sind, mehrere gelehrte und wohlunterrichtete Leute gesandt, sich daselbst zu diesem Zwecke Bemerkungen zu sammeln.“

Mitten unter diesen Angriffen eines Nebenbuhlers auf den andern, wobei, wie dieß immer so zu geschehen pflegt, auf der einen Seite so viel Unrecht war, als auf der andern, gereichte der Streit zwischen Stuart und Le Roy den Künsten nichts destoweniger zum Vortheil; denn er hatte einen glücklichen Einfluß auf die späteren Arbeiten, welche die Reste der alten Architektur darzustellen und bekannt zu machen beabsichtigten. Athen wurde von Neuem besucht, seine Gebäude, im Ganzen und Einzelnen bereits gemessen, wurden wieder gemessen, und das englische Werk zeigte sich gleichfalls unvollständig.

Abgesehen von den in den ersten Bänden fortlaufenden Irrthümern, welche im vierten Bande größtentheils verbessert sind, ist die Arbeit Stuart's und Revett's überdieß durch den Mangel der Details über das Hauptsystem der Construktion und namentlich über dasjenige unzureichend, welches die Griechen bei dem marmornen Decken- und Dachwerk angewandt haben, womit sie ihre Gebäude zierten.

Die Gesellschaft der Dilettanten in London, welche Künstler und Gelehrte nach Attika und Kleinasien sandte, um den geheiligten Boden der Künste zu erforschen, hat uns seitdem in ihren interessanten Mittheilungen einen vollständigen Begriff von der hohen Wichtigkeit dieses letztern so wesentlichen Theils der hellenischen Architektur gegeben. Die Propyläen, die Tempel, die Portiken, welche die Vereinigung talentvoller Männer und die Mitwirkung reicher Beschützer der Künste dem Studium des kunstliebenden und gelehrten Europa zugänglich machten erregten das lebhafteste Interesse.

Während man die monumentale Anwendung eines marmornen Balkenwerkes an den Decken und Bedachungen der Gebäude von Eleusis, Rhamnus und Sunium bewunderte, erhoben sich alle Blicke gegen die Akropolis von Athen und alle Wünsche giengen dahin, daß ähnliche Nachforschungen in den Ruinen des Parthenon, der Tempel der Erechtheus und der Athene Polias angestellt werden, und daß diese Nachforschungen uns in den Stand setzen möchten, den prächtigen Giebel des Eingangs in jene Veste zu bewundern, welchen Pausanias „als das sowohl durch den Umfang der Blöcke, als auch durch die Schönheit der Arbeit bewundernswürdigste Werk in Marmor“ beschreibt.

Diese Wünsche sollten nicht unerfüllt bleiben. Vertrauend von nun an auf die unerschöpflichen Reichthümer, welche die Ruinen Athens ihnen bieten könnten, wandten sich Künstler von allen Nationen gegen den Hafen Piräus, und bewunderten hier die Werke eines Phidias, eines Ictinus, eines Mnesikles und so vieler andrer Künstler, deren Geist selbst in den kleinsten Spuren eines Fragments von Stein, Marmor, gebrannter Erde oder eines Bronzenagels unzerstörbar, ewig erscheint.

In mehreren englischen und deutschen Werken machten nahmhafte Künstler Berichtigungen über einige der von Stuart mitgetheilten Monumente bekannt; andere Künstler forschten in Athen selbst nach Alterthümern. Aber wir müssen bedauern, daß ihre Arbeiten nicht öffentlich bekannt wurden, und diese Klage ist um so lebhafter, als Frankreich unter diesen Künstlern drei Architekten zählt, deren schon geprüftes oder nach Verdienst gewürdigtes Talent und Wissen die sicherste Bürgschaft der Fähigkeit für ein so wichtiges Unternehmen bot. Wir wollen jedenfalls hoffen, daß die Sammlungen der HH. Huyot, de Dreaux und Blouet nicht immer unedirt bleiben werden. Desto mehr Dank wissen wir aber auch Hrn. Ittar für die Mittheilung der schönen Zeichnungen, durch welche er unsere Aufmerksamkeit gefesselt hat. Denn die schon durch ihren Gegenstand so interessante Arbeit dieses Künstlers wird dieß noch mehr durch die Art von Schabloshaltung, welche sie uns gewähren kann.

Die von Hrn. Ittar uns mitgetheilte Sammlung, welche er für eine bevorstehende Ausstellung bestimmt, besteht aus dem Plan und der Hauptansicht der Akropolis von Athen, und aus theilweisen Ansichten mit den Grundrissen, Durchschnitten, Aufrissen und geometrischen Details der merkwürdigsten Monumente, welche in ihrem Umfange enthalten sind.

Ohne den Hauptplan der Citadelle in allen seinen Partien rücksichtlich der Topographie prüfen zu wollen, über welche der Oberst Leake 1821 ein besonderes Werk herausgab, wollen wir nur die Bezeichnung der Baustelle des Tempels der Nike Apteros und die Entdeckung eines unterirdischen Weges anführen, der gerade durch die Grundmauer dieses Tempels gegraben ist. Dieser Weg, von einer Länge von ungefähr 600 Fuß, führt durch ein doppeltes, in die Mauer der Stadt gebrochenes Thor bis zur Grotte des Pandrosos, welche sich unter der Halle der Carvatiden des Tempels des Erechtheus befindet.

Auf dem Plan des Hrn. Ittar ist der Ort angezeigt, wo auf der Nordseite ein Theil der Mauer aus einer Anzahl marmorner Säulenstücke erbaut war, die wahrscheinlich zu dem Bau eines Tempels bestimmt waren, aber aus Veranlassung der drohenden Gefahr des Kriegs

Digitized by Google

mit den Persern zur Vertheidigung der Stad angewandt wurden.

Man sieht daselbst den Ort, wo unser Reisender die Fragmente der zwey Triglyphen mit ihrem Architrave fand, Reste eines prächtigen dorischen Gebälkes, welches, nach seiner Meinung, die Mauern der Akropolis in ihrer ganzen Ausdehnung bekrönte.

Dieser Plan zeigt ausserdem auch vor den Propyläen den Ort der zwei großen Piedestale, deren eines noch vorhanden ist, und welche die zwei von Pausanias erwähnten Reiterstatuen tragen sollten. Statt der unzulässigen Vermuthung Stuarts, daß diese zwei Piedestale an den äussersten Grenzen der großen Treppe errichtet gewesen wären, stellt sie Hr. Ittar einander gegenüber, so daß sie mit dem Mittelgebäude der Propyläen einen rechten Winkel bilden. Was diesen prächtigen Bau betrift, welchen Stuart nicht messen konnte, und den er nach den unvollständigen Materialien gab, welche Dr. Chandler auf seiner Reise nach Kleinasien darüber gesammelt hatte, so enthalten die Zeichnungen des Hrn. Ittar denselben vollständig im Ganzen wie im Einzelnen. Die in Stuart's Werke ganz und gar vernachlässigte Angabe des allgemeinen Systems der Construktion ist in diesen Zeichnungen mit einer bis ins Kleinste gehenden Sorgfalt durchgeführt. Der mannichfaltige Schnitt der Fugen, die verschiedenen Formen der Füllungen, die Einfügung der Triglyphen, die Zahl und die Höhe der Steinlagen, Alles ist hier mit einer Genauigkeit gezeichnet, welche das vollkommenste Vertrauen auf die Genauigkeit der Darstellung erweckt.

(Der Beschluß folgt.)

Subscriptions-Anzeige.

Les Monuments de l'Égypte et de la Nubie, considérés dans leurs rapports avec l'histoire, la religion et les usages civils et domestiques de l'ancienne Egypte; décrits d'après les recherches faites dans ces contrées durant les années 1828 et 1829 par les deux commissions scientifiques Française et Toscane, et publiés sous les auspices des Gouvernements de France et de Toscane par MM. Champollion Jne et H. Rosellini. 400 planches, 10 volumes de texte, en 40 livraisons.

Wir haben den Inhalt einer Ankündigung von demselben Werke unsern Lesern in Nr. 63. des diesjährigen Kunstblatts mitgetheilt und damals mehreres angeführt, was bei dem Plan und der Anlage eines so umfassenden und kostbaren Werks wohl berücksichtigt zu werden verdiente. Jene Ankündigung hatte Herr Rosellini ausgehen lassen, als er noch nicht hoffen durfte, daß sein Reisegefährte, der um die Erforschung des ägyptischen Alterthums hochverdiente Champollion d. J. an der Herausgabe dieses Werks thätigen Antheil würde nehmen können. Diese Verbindung ist seitdem möglich geworden und mit ihr hat der früher mitgetheilte Plan einige Veränderungen erleiden müssen, die man vielleicht nicht ohne dem Werke allgemeinere wissenschaftliche Brauchbarkeit dadurch zu verschaffen, vorgenommen hat.

„Man hat es sich zur Aufgabe gemacht, heißt es in gegenwärtigem Prospektus, in diesem Werk ein wohlgeordnetes Gemälde von dem alten Zustand des ägyptischen Staates zu geben, und die Geschichte von Aegypten nach der unzweideutigen Zeugnissen des Originaldenkmäler, welche gleichzeitig mit den Begebenheiten sind, aufzuklären.“ — Das ganze Werk wird nach diesem umgeänderten Plan in drei Hauptabtheilungen in der Weise zerfallen, daß:

Die erste Abtheilung, welche das bürgerliche Leben behandelt, 136 bis 140 Tafeln enthält, von denen die größere Hälfte colorirt ist und die eine große Anzahl von Gegenständen aus Grabmälern und öffentlichen Gebäuden vorstellen; auf diese Weise werden alle Einzelheiten des bürgerlichen und häuslichen Lebens der alten Aegypter in folgender Ordnung vorgeführt:

Die Vogeljagd	4	Tafeln
Die verschiednen Gattungen von Vögeln, die bei der Jagd dargestellt sind, größtentheils colorirt.	7	—
Die Jagd auf vierfüßige Thiere, verschiedne Arten von Jagdhunden: die Thiere der Jagd, und Rückkehr von derselben. .	11	—
Fischerei mit Angeln, Netzen und Fischgabeln; Zubereitung der Fische. Verschiedene Arten von Fischen, die in den auf Fischfang Bezug habenden Darstellungen vorkommen . . .	3	Taf. —
Zähmung der wilden und Hausthiere, so wie die Veterinärkunde	6	—
Ackerbau	6	—
Behandlung der Reben, Weinlese, Weinbereitung und Gartenzucht.	5	—
Künste und Handwerke.	26	—
Das häusliche Leben, Haus, Hausgeräthe und Küchengeräthe, Mahlzeit, Hausbedienung, Ankleidezimmer, Schmuck ꝛc	25	—
Musik und Tanz	9	—
Spiele und Belustigungen.	4	—
Schiffarth und Handel.	6	—

Digitized by Google

Kriegerkaste, Leibesübungen, Waffen und verschiedene Exercitien.	17	—
Gerichtsverwaltung.	2	—
Einbalsamirung der Todten, und Leichenfeierlichkeiten.	15	—

Die zweite Abtheilung liefert die historischen Denkmäler, welche sich auf die Regierung der Pharaonen und der griechischen Dynastie der Lagiden beziehen, in chronologischer Folge, von den frühesten Zeiten bis zu der Regierung des Cäsarion, Sohnes des Julius Cäsar und der Cleopatra. Diese bedeutende Reihe von Basreliefs und Gemälden wird aus 200 Tafeln bestehen und sich folgendermaßen eintheilen:

Uranfängliche Dynastien, welche noch vor das Jahr 1822 v. Ch. fallen.	8	Taf.
Regierung des Amenötheph I.	2	—
— — Tuthmosis I.	2	—
— — Tuthmosis II.	1	—
— — Amenses und Amenhemhes	5	—
— — Tuthmosis III. (Möris)	4	—
— — Amenötheph II.	3	—
— — Tuthmosis IV.	1	—
— — Amenötheph III. (Memnon)	11	—
— — Horus	6	—
— — Rhamses I.	2	—
— — Menephtah I.	27	—
— — Rhamses II.	12	—
— — Rhamses III. der Große (Sesostris)	12	—
— — Menephtah II.	3	—
— — Siphtah-Menephtah	2	—
— — Menephtah III. und sein Nachfolger	2	—
— — Rhamses-Meiamun	30	—
— — andre Rhamses von der XIX.		
— — dynastie	5	—
— — die Rhamses von der XX. Dynastie	2	—
Regierung der Könige		
von der XXI. Dynastie (Tanitische)	5	—
— — XXII. Dynastie (Bubastische)	4	—
— — XXIII. und XXIV. Dynastie (Tanitische und Saitische)	1	Taf. —
— — XXV. Dynastie (Aethiopische)	5	—
— — XXVI. Dynastie (Saitische)	5	—
— — XXVII. Dynastie (Perssische)	2	—
— — XXVIII. Dynastie (Saitische)	1	—
— — XXIX. Dynastie (Mendesische	1	—
— — XXX. Dynastie (Sebennitische)	1	—
— — griechischen Dynastie der Lagiden	14	—
Trachten, physischer Charakter und Namen von allen alten Völkerschaften Afrikas, Asiens ꝛc., welche auf ägyptischen Denkmälern vorkommen.	6	—

Der Text zu diesen Tafeln wird die verschiednen Stellen der griechischen und römischen Schriftsteller, welche von der ältern Geschichte von Aegypten und von den Ereignissen, auf welche die Denkmäler Bezug haben, handeln, in Vergleichung bringen und man kann wohl mit den Herausgebern von einem solchen Verfahren neue und überraschende Angaben und sichere Resultate erwarten.

Die dritte Abtheilung ist den Denkmälern der Religion und dem öffentlichen Cultus gewidmet, und wird aus 30 Blättern bestehen, welche entweder die allgemeine Lehre des ägyptischen Glaubens oder den besondern Cultus jeder alten Stadt Nubiens oder Aegyptens, insofern von ihnen noch Denkmäler übrig sind, behandeln. Der Text zu dieser dritten Abtheilung enthält ferner eine Beschreibung von allen Tempeln, welche noch in dem Nilthal vorhanden sind und von einem jeden derselben wird genau die Zeit seiner Gründung und seiner Restaurationen und später hinzugefügten Verschönerungen angegeben.

Andre 18 Tafeln zeigen eine bedeutende Folge von astronomischen Gemälden, welche in den Tempeln oder in den Deckengewölben der königlichen Gräber angebracht sind.

Das ganze Werk wird aus 400 Kupfer- und lithographirten Blättern in Groß-Folio bestehen, von denen wenigstens hundert Stück colorirt sind, sowie aus 10 Octavbänden Text (jeder Band 4 — 500 Seiten stark) auf ebenso schönem Papier und mit ebenso scharfen Lettern wie der vorliegende Prospektus. Dieser Text erscheint zu gleicher Zeit französisch in Paris und italienisch in Pisa, doch so, daß beide Ausgaben durchaus einander gleich sind sowohl dem Inhalt als dem Preise nach.

Bey Firmin Didot wird der französische und bey Nicolò Capurro der italienische Text gedruckt werden. Herr Dubois, Mitarbeiter an dem Panthéon égyptien und die HH. Dr. Ricci und Angelelli, die Zeichner der Gesellschaft, werden die Bearbeitung der Tafeln leiten. Die Herausgabe erfolgt in 40 Lieferungen in großem Atlasformat; jede Lieferung enthält 10 Tafeln, von denen eine oder mehrere colorirt sind. Die erste Lieferung erscheint mit nächstem Januar und die Lieferungen folgen sich von Monat zu Monat ohne Unterbrechung.

Der Preis jeder Lieferung beträgt 20 Franken den französischen oder italienischen Text mit inbegriffen; das ganze Werk wird den Betrag von 800 Franken nicht überschreiten und in drei Jahren vollendet seyn.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

N°. 102.

Kunst-Blatt.

Dienstag, 27. December 1831.

Mexikanische Kunst.

In einem jüngst von Hrn. Beltrami herausgegebenen interessanten Werke über Mexiko schildert dieser Reisende den Zustand der Künste unter diesem Volke, dessen Civilisation vor dem Eindringen der Spanier schon ziemlich weit gediehen war; er zeigt, daß die Mexikaner es in den für das Leben nothwendigen Künsten zu einer gewissen Vollendung gebracht hatten, und ihnen auch die schönen Künste nicht fremd waren.

Die Einwohner von Mechoacan, einer der schönsten und reichsten Provinzen Mexiko's, gelten für besonders geschickt in den Künsten. Man behauptet, sagt Hr. Beltrami, II. Bd. S. 43. ff., daß sie sich in der Sculptur auszeichneten; die zwey Stücke, welche ich besitze, sind jedoch mehr merkwürdige, als geistreiche Werke zu nennen. Ihre Hieroglyphen zeigen, daß bei ihnen die Malerei vorherrschte. Besonders aber zeichneten sie sich in Feder-Mosaiken aus. Es ist mir gelungen, mir zwei derselben zu verschaffen, welche von der seltensten Schönheit sind. Ihre Federn allein sind durch Glanz, durch Schiller, Farbenspiel und Mannichfaltigkeit von sehr hohem Werth. Sie sind ohne Zweifel um so vollkommener, als sie nach der Ankunft der Spanier verfertigt wurden, welche den Eingebornen Heiligen- und Madonnenbilder und dergleichen zu copiren gaben und dadurch bey ihnen eine vollständigere Kenntniß der Composition, Eintheilung und Zeichnung entwickelten. Eines der beiden kleinen Gemälde, welche ich besitze, stellt die heilige Jungfrau vor; daran sind nur die Hände und der Kopf gemalt, alles Uebrige ist in Federn gearbeitet. Es erregt Erstaunen, daß man Tausende von kleinen Federn, deren einige nicht so breit sind, als ein Stecknadelkopf, so gut zusammensetzen und daraus eine Draperie, Haarschmuck, Gewölke und Schattirungen, Himmel und Erde, eine Landschaft, Blumen ꝛc. bilden kann; das Ganze ist ein vollkommenes und gewiß äußerst zartes Werk. Das andere Gemälde ist ein heiliger Joseph, ohne Vergleich schöner, als das erstere, selbst rücksichtlich der Mannichfaltigkeit der glänzenden Farben der Federn. Diese Federn sind auf Weißblech geleimt oder geklebt, welches vorher ihnen unbekannte Material sie durch die Eroberer erhielten. Auf diese Weise ist das Werk, wenn es gut unter Glas verwahrt wird, von ewiger Dauer; dagegen es, wenn es, wie vor der Eroberung geschah, auf Magueyblätter gearbeitet und der schlechten Witterung und den Insekten ausgesetzt war, in Kurzem zu Grunde ging. Darum hat man auch keine alten Stücke von dieser Feinheit. Die meinigen sind unversehrt aufbewahrt, unter Glas eingelegt und für die Insekten unzugänglich. Der Ursprung dieser Mosaiken ist nicht weniger merkwürdig, als ihre Schönheit. Es ist bekannt, daß eine jener Horden oder Stämme, welche aus den sieben Höhlen im Norden hinwegzogen, sich in Mechoacan festsetzte. Während die Gottheit dieses Stammes am Ufer des Sees stille hielt, der jetzt Pasquaro heißt, sollen kleine Vögel mit glänzendem und schillerndem Gefieder dieselbe umringt und mit ihrem Gesange begrüßt haben. Man glaubte in diesen Vögeln den Geist des Idols zu erkennen und seinen Willen, sich an diesem Orte niederzulassen; deßhalb gründeten daselbst die Taracos den Sitz ihres Reiches und bauten die Stadt Tzint Zuntzan, ein Name, der so viel sagen will, als Ort der himmlischen Vögel. Seit diesem Ereignisse fiengen die Taracos an, die Bilder oder Standbilder ihrer Götter mit Federn zu schmücken. Ihr Talent führte sie in der Folge dahin, davon auch Mosaiken, in welchen jene Götter vorgestellt wurden, heilige Zierrathen, und endlich Dekorationen zu verfertigen, welche dazu bestimmt waren, ihren Rang und ihre Geburt zu unterscheiden. Ich schließe diese Nachrichten über Mechoacan mit der Bemerkung, daß seine eingebornen Bewohner noch heutzutage die verständigsten und erfindungsreichsten Indianer von Mexiko sind, so wie Mechoacan ohne Wiederrede seine schönste und reichste Provinz ist.

Hr. Beltrami hat sich auch mit Nachforschungen über die alten Monumente der mexikanischen Architektur beschäftigt, wohin besonders die Pyramiden und Teocalis oder Gotteshäuser gehören. Merkwürdig ist, was er II. Bd. S. 48 ff. von dem Teocali der Stadt Mexiko sagt, welcher heutzutage nicht mehr existirt.

Digitized by Google

„Von allen mexikanischen Tempeln, sagt Hr. Beltrami, war der außerordentlichste der große Teocali von Mexiko. Es ist um so wichtiger, davon dem Leser eine Idee zu geben, als die Bauart, unter welcher ich diesen Tempel kenne, von derjenigen wesentlich verschieden ist, welche ich bei allen alten und neuen Schriftstellern angegeben fand.“

„Dieser große Tempel nahm genau dasselbe Terrain ein, auf welchem jetzt der majestätische Dom von Mexiko steht. Dieß war der Mittelpunkt der alten Hauptstadt. Eine große Masse in der Form eines Parallelogramms, welche, wie man sagt, in ihrem Grunde mehr als eine viertel Meile Umfang hatte, erhob sich in der Mitte eines großen Platzes. Eine hohe und dicke Mauer, von ungefähr einer und einer halben Meile im Umkreis schloß dieselbe ein. Große Bauten zur Wohnung der Priester und Dienerschaft, andere Häuser zur Niederlage alles dessen, was für die Opfer und die Verwaltung des Cultus nöthig war, erhoben sich angelehnt an die inneren Wände der Umgebungsmauer. Zwischen diesen Gebäuden und dem Tempel war ringsum ein geoßes Atrium, welches die Majestät des Tempels noch erhob.

Vier große Thore, an den vier Hauptpunkten der Mauer angebracht, eröffneten den Zutritt zum großen Atrium, und ein jedes gieng in eine der vier Hauptstraßen der Stadt aus, nämlich die Tescucostraße gegen Osten, die Tacubastraße gegen Westen, die Tezcapalapastraße gegen Süden und die Tepeyacastraße gegen Norden. Ueber jedem Thore erhob sich ein großes viereckiges Gebäude, ein kleines Arsenal, welches alle Arten von Waffen enthielt, deren Bestimmung war, um bei beingender Veranlassung in Eile die neuen Rekruten bewaffnen zu können. Das Atrium war, wie man sagt, mit großen Platten, von so polirtem Marmor gepflastert, daß die Spanier mit ihrem plumpen Fußwerk bei jedem Schritte ausglitten. Cortes, welcher fürchtete, es möchte dieß den Wahn über ihre göttliche Herkunft zerstören, welchen sie dem Volke beizubringen gewußt hatten, verbot den Eintritt in das Atrium zu Pferd, und traf Vorsichtsmaßregeln, durch welche man sicher zu Fuß in dasselbe hineingehen konnte. Der Tempel bestand aus vier Stockwerken, d. h. aus fünf Absätzen, und endigte sich, wie eine abgestumpfte Pyramide, an dem Gipfel in eine große Fläche, welche der Schauplatz der großen Feierlichkeiten und schrecklichen Opfer war, die der Gottheit dargebracht wurden.

Am Ende dieser Fläche gegen Morgen erhoben sich, wie in allen Tempeln des Alterthums und in unseren frühesten Kirchen, von der Seite zwei mit einer pyramidalförmigen Kuppel bedeckte Altäre. Gegen Abend sah man den großen Opferstein; er war rund erhaben, damit das Opferthier seine erhobene Brust dem Messer des Opferers besser darbot, welcher ihm das Herz herausriß, dieses gen Himmel erhob, und dann der Gottheit des Tages opferte, indem er es in dem geheiligten Feuer, welches man unaufhörlich in der Mitte des Schauplatzes in zwei großen Vasen unterhielt, verbrannte. Davon sammelte man nachher die Asche und bewahrte sie wie eine heilige Reliquie.

Offenbar diente der große Teocali für alle Feierlichkeiten, so wie für alle Götter, obgleich er ursprünglich dem Vitzliputzli geweiht war. Der Opferpriester brachte das Herz des Opferthieres den verschiedenen Gottheiten auf verschiedene Weise dar. Einige waren mit einem großen offenen Mund und mit einem hohlen Bauch vorgestellt; diesem gab man das Herz zu essen: der Opferpriester legte es ihnen in den Mund, woraus es sodann in den großen Bauch fiel. Den Körper des Opferthiers warf man unten in den Tempel. War es ein Kriegsgefangener, so gehörte er demjenigen, der ihn dargebracht hatte; dieser trug ihn nach Hause und bewirthete davon seine Freunde. War es ein Sklave, so bemächtigte sich seiner sein Herr und machte den nämlichen Gebrauch davon. Vom ganzen Körper aß man nur die Schenkel, die Beine, die Arme und die Sehnen; alles Uebrige ward man den wilden Thieren, und den Vögeln als Beute vor.

Wenn man der Göttin Teteoinan opferte, so führten die Frauen den Vorsitz beim Feste. Ebenso opferten die Frauen dem Gotte Tlatlok junge Mädchen, und junge Knaben. Doch ich breche diese lustigen Erzählungen ab, um zur Beschreibung des Tempels zurückzukommen. Wir sind auf seine Spitze gelangt, ohne zu wissen, wie man hinaufsteigt. Und gerade in dieser Beziehung ist mir der Tempel anders erschienen, als ihn die früheren Beschreiber aufgefaßt haben. Dieser Unterschied ist um so interessanter, da er eben dadurch zu einem ganz neuen, ich glaube, in seiner Art einzigen Monument der Architektur wird. Ich meine die bis jezt ganz unbekannte Art, wie man die verschiedenen Stockwerke bis zum Gipfel hinaufstieg.

Man stieg auf der westlichen Seite hinauf, derselben, auf welcher alle Tempel des Alterthums ihren Eingang hatten. Ueber diesen Punkt bin ich mit meinen Vorgängern einverstanden; aber sie zeigen uns eine Treppe, welche ganz gerade dahin führt, und wo die Absätze und Stufen in gerader Linie folgen, und hierin muß ich anderer Meinung seyn.

(Der Beschluß folgt.)

Digitized by Google

Architektur.

Bericht des Hrn. Hittorff über die Zeichnungen nach den Monumenten der Akropolis zu Athen, welche der Architekt Herr Itar der freien Gesellschaft der schönen Künste zu Paris vorgelegt hat.

(Beschluß.)

Auf dem Special-Grundrisse der Propyläen findet sich im Großen der Plan zur Wiederherstellung des Tempels der unbefügelten Viktoria; das ionische Capitell und das Gebälke dieses Gebäudes machen seine Restauration vollständig. Um die Deutlichkeit der geometrischen Zeichnungen zu unterstützen, sind die bemerkenswerthesten Theile des Gebäudes in perspektivischen Ansichten wiedergegeben, und unter andrem, die ganz eigenthümliche Gestalt der beiden Vorsprünge, welche das zurücktretende Gebälk der innern Halle trugen, und sich über die Echpfeiler hinaus bis an die Quer-Mauer verlängerten. An den Pfosten der fünf durch die Mauer gebrochenen Thore sieht man eine gewisse Zahl regelmäßig gearbeiteter Einschnitte, welche bestimmt waren, daein die Einfassungen der Erzthüren zu befestigen, womit dieses schöne Gebäude geschlossen wurde. Wir müssen bedauern, daß unser geschickter Künstler mitten unter so großen Nachforschungen nicht im Stande war, seine Arbeit durch die Entdeckung eines abschüssigen Weges zu vervollständigen, der ursprünglich der mittlern Säulenstellung gegenüber angelegt und dazu bestimmt war, den Wagen, den Reiteen und den zahlreichen zum Opfer geweihten Thieeen einen leichten Zugang in das Innere der Akropolis zu gewähren.

Diese Anlage, welche und der englische Aechtekt, Hr. Kinnard, in dem letzten Supplementbande zu Stuart kennen lehrte, muß in der That existirt haben; denn ohne sie würde der feierliche Zug der Panathenäen unmöglich den imposanten Anblick eines Gefolges haben gewähren können, welches durch den Adel und die Anmuth der Athener beiderlei Geschlechts verschönert wurde, jener Athener, welche in dem Pferderennen und im Wagenlenken den Preis davon trugen, wie sie Phidias in seinem erhabenen Basreliefs darstellt. Unsere Einbildungskraft darf sich das Fest der Minerva in aller der Schönheit denken, womit das so poetische Leben des attischen Volkes dasselbe schmückte; so in der That mußte sich der feierliche Zug der Panathenäen unübersehbar und schön von dem Vorhof des Apollotempels in der untern Stadt bis auf die Höhe der Akropolis hinbewegen, wo die Propyläen emporstiegen. Dort mußte er unter den Säulengängen dieses majestätischen Gebäudes hindurchgehen, um in den geheiligten innern Raum eines noch majestätischeren Tempels, des Parthenons, zu gelangen.

Dieser Tempel war das prachtvollste Monument, welches unter Perikles aufgeführt wurde. Hr. Itar hat von demselben Zeichnungen mit der nämlichen Genauigkeit geliefert, welche sein Werk über die Propyläen so sehr auszeichnet.

Die neuen Entdeckungen, welche wir in dem Plane dieses Gebäudes gewahr werden konnten, sind die zwischen den Säulen des innern Portikus der östlichen Façade angebrachten Einschnitte, welche zugleich das ursprüngliche Vorhandenseyn der Barrieren beweisen, um nach Belieben die Communication zwischen diesem Portikus und dem Pteroma zu verhindern. Diese schon an sich selbst höchst interessante Entdeckung ist besonders auch deshalb wichtig, weil diese Barrieeen, welche nur von der Seite des Eingangs der Cella Nutzen haben können, die Lage der Hauptfaçade des Tempels genauer bestimmen.

Auf dem Plane des Hrn. Itar sieht man die Angabe eines Einschnittes längs der Pfosten an dem Thore des Opisthodomos, der dazu diente, die Einfassungen der Bronzethüren an diesem Schatzhause der Athener aufzunehmen.

Auf dem Pfaster der Cella, nähee gegen den östlichen Portikus zu, ist eine zirkelförmige Vertiefung von ungefähr zwanzig Fuß im Durchmesser gezeichnet, welche Hr. Itar für die Stelle des Piedestals der Minerva aus Gold und Elfenbein, des Meisterwerks des Phidias, hält. Diese Annahme stimmt mit der Zeichnung des Hrn. Cockerell nicht überein, welcher in seinem Plane des Parthenon eine viereckige Veetiefung für das Fußgestell derselben Statue angegeben hat. Wir können daher diesen merkwürdigen Umstand nicht mit Sicherheit feststellen, und müssen die Entscheidung über die Meinungen der beiden Künstlee denjenigen überlassen, die als Augenzeugen sprechen können. Die Vertheilung der Säulen in der Cella und dem Opisthodomos beruht nur auf Vermuthung, und wir erwarten, daß die öffentliche Bekanntmachung des Textes uns gestattet, zwischen Stuart, Cockerell und Hrn. Itar zu entscheiden, beeen drei Plane bemerkenswerthe Verschiedenheiten zeigen.

Die Aufrisse, Durchschnitte und einzelnen Theile des Parthenon bilden eine kostbare Sammlung. Vom Grunde bis zum Gesimse des Gebäudes scheint den gelebeten Nachspürungen des Hrn. Itar nichts entgangen zu seyn, auch war seine Erndte an neuen Entdeckungen sehr reichlich. Genau und fast ängstlich in Beziehung auf die Peofile der Capitelle und der Hauptgesimse, deren Umrisse er mit wahrhaft spartiater Ausführung gezeichnet hat, ist er es im nämlichen Grade in Beziehung auf die Details und Verzieerungen, von denen er zahlreiche Spuren entdeckte. An dem äussern Gebälke sieht man die Palmette,

Digitized by Google

den Lotus, die Ranken und das Mäandrum, welche die Leistchen und das kleine Gesimswerk schmücken; auf den Bändern und Balken des Innern befinden sich die nämlichen Verzierungen, aber mit Veränderungen in der Form. Ursprünglich vergoldet oder colorirt sollten sich diese reizenden Zeichnungen mit eben so viel Anmuth als Glanz mitten unter den großen Linien und schönen Massen hervorheben, welche die charakteristische Eigenschaft aller Monumente Griechenlands sind.

Diese Sorgfalt in diesen Verzierungen und in den Gepräzen der an den Architraven der Hauptfacaden aufgehängten Schilde, welche Hr. Ittar gleichfalls angezeigt hat, findet sich durch die Arbeiten des Hrn. Cockerell bestätigt. Wir haben diese Beispiele schon als einen der Beweise zur Stütze für unsere Untersuchungen über das fortdaurende Vorhandenseyn der polychromischen Architektur in den schönsten Epochen der Kunst unter den Griechen angegeben.

Wenn wir nun zu diesen wichtigen Ergebnissen noch dasjenige hinzufügen, daß wir die ganze technische Darstellung der Construction des marmornen Deckenwerks erhalten, welches das Pteroma des Tempels bedeckte, so wie alle Elemente, aus welchen sein Dach bestand, wie die Details der Platten- und der Bedeckungsziegel, der Giebelbedeckungen, Stirnziegel und Akroterien, so wird man eine Idee von der Ausdauer und von den Kenntnissen bekommen, welche eine solche Arbeit erforderte.

Wenn das Heiligthum der Schutzgöttin Athens besonders durch seine Reinheit und seine Einfachheit bewundernswürdig ist, wodurch es zum Ideal des traditionellen Typus aller der ältesten in Griechenland errichteten Tempel wird, so zeigt der Tempel des Erechtheus die complicirteste Verbindung durch die Vereinigung dreier Heiligthümer zu einem einzigen, und durch die Ungleichheit des Fußbodens, auf welchem sich dieses Monument erhebt. Das hohe Interesse, welches dieses geistreiche Werk den Künstlern einflößen mußte, hat auch Veranlassung zu zahlreicheren Nachforschungen gegeben. Bald ging man darauf aus, die Gestalt des ursprünglichen Heiligthums wieder aufzufinden, über welchem Perikles den prachtvollsten Tempel aufbauen ließ, dessen Ruinen bis auf uns gekommen sind, bald wieder die schönen Muster der jonischen Säulenordnung und die bewundernswürdigen Caryatiden zu studiren, welche dieses Gebäude schmücken. In Folge dieser Nachforschungen hat jüngst ein englischer Architekt, W. Inwood, ein Werk herausgegeben, dessen Titel Erechtheon den Hauptgegenstand seines Inhaltes anzeigt. Und mit diesem letztern Werke, welches bis jezt das vollständigste zu seyn scheint, stimmen die Zeichnungen des Hrn. Ittar vollkommen überein.

In den von beiden Künstlern gegebenen Details kann man das Ueberziehen mit colorirten Gläsern, wahrhaften Musaiken, welche die Pfähle oberhalb der Capitelle verschönerten, und die Anwendung der bronzenen Nägel bestätigt finden, welche in den Vertiefungen der Voluten und ihrer Nebenseiten angebracht waren, um darin Zierrathen vom nämlichen Metall zu befestigen. Die Durchlöcherung der Platten, welche das Innere der Cassaturen an dem marmornen Deckenwerk der beiden Vorhallen bildeten, läßt gleichfalls die Anwendung bronzener Einsetzrosen vermuthen, welche zu ihrer Verschönerung dienen sollten.

Aber wir müssen noch, und zwar ganz besonders, die Aufmerksamkeit unserer Leser auf die schöne Thüre des Tempels der Minerva Pallas lenken. Der Reichthum und die Freiheit, welche im Ganzen und Einzelnen des Simswerks und der Bekrönung dieses bewundernswürdigen Werks herrschten, machen diesen Theil des Monuments wahrhaft kostbar, indem sie zugleich zu einer Würdigung des fruchtbaren Geistes der athenienssischen Künstler dienen.

Diese Bemerkung hier mitzutheilen, durften wir nicht unterlassen. Uns noch mehr über die Zeichnungen zu verbreiten, welche Hr. Ittar von dem Tempel des Erechtheus geliefert hat, hieße wieder auf das zurückkommen, was wir über die der Propyläen und des Parthenon bereits gesagt haben. In der That, wir haben hier die nämliche Methode angewandt gefunden, welche unsern Reisenden auch in seinen andern Arbeiten geleitet hat. Die Kunst zu beobachten, und die gewissenhafteste Reproduktion der Formen, eine verständige Entwicklung des Bausystems, gelehrte Vorkenntnisse zu den besonders auf die Archäologie Bezug habenden Nachforschungen, das sind die Eigenschaften, welche Hrn. Ittar unter den Ruinen, welche er durchwanderte, beständig geleitet zu haben scheinen. (Journal des Artistes.)

München.

Am 28. November wurde der Grundstein zu der neuen Mariahilf-Pfarrkirche in der Vorstadt Au dahier gelegt. Dieselbe wird mit Unterstützung Sr. Maj. des Königs von der Gemeinde der Vorstadt Au durch den k. Bau-Inspektor Hrn. Ohlmüller in altdeutschem Style erbaut.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

Digitized by Google

· N°. 104. ·

Kunst-Blatt.

Sonnabend, 31. December 1831.

Literatur der Kunstgeschichte.

Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's von Joseph Heller. In drei Bänden. Zweiten Bandes dritte Abtheilung. Leipzig, Brockhaus 1831. S. 985 bis 1090. 8.

Im Jahr 1826 war die erste und zweite Abtheilung dieses zweiten Bandes der Dürer'schen Biographie von Heller in Bamberg bei Kunz erschienen. Mit der Herausgabe der dritten Abtheilung, welche uns zur Anzeige vorliegt, ist das ganze Werk von der früheren Verlagshandlung an den Buchhändler F. A. Brockhaus in Leipzig übergegangen, von dessen eigener Kunstliebe, wie von seinem kaufmännischen Betriebe sich erwarten läßt, daß die von dem Verfasser unternommene antiquarische Riesenarbeit baldmöglichst in ihrer Vollständigkeit dem kunstbefreundeten Publikum dargeboten werde. Wie solches schon in einer frühern Nachricht des Kunstblattes über die beiden ersten Abtheilungen des zweiten Bandes gesagt worden war, *) enthält nämlich dieser zweite Band das Verzeichniß sämmtlicher Dürer'schen Werke, soweit der emsige Verfasser zu deren Bekanntschaft zu gelangen im Stande gewesen ist, während hingegen den erst noch zu erwartenden ersten Band „das Leben Dürers und dessen Charakteristik als Künstler und Mensch, in Bezug auf sein Zeitalter sowohl, als auf das vorangegangene und nachfolgende" ausfüllen soll, und der dritte Band einen „Abdruck von Dürer's Briefen, Tagebüchern und andern Papieren, so wie Schreiben an Dürer, Urtheile Anderer über ihn und Gedichte auf ihn" darbieten wird.

Wie es dem Verfasser gelungen ist, ein, wenn auch nicht eben durch strenge Kritik bereinigtes, doch sich der möglichsten Vollzähligkeit annäherndes Verzeichniß der Handzeichnungen, Gemälde und Schnitzwerke Dürer's zu liefern, §. 37 — 40, S. 1 — 295; wie er durch eigenen Besitz einer reichen Sammlung Dürer'scher Kupferstiche und Holzschnitte, durch Vergleichung der Wiener und anderer Sammlungen, insbesondere aber durch Bartsch's Vorarbeit in den Stand gesetzt worden war, die Originale Dürer'scher Kupferstiche und Holzschnitte, so wie deren verschiedene Kopien und die im Geschmack Dürer's von Andern gefertigten Stiche und Holzschnitte, die so gerne auf den Namen des großen Künstlers übergetragen werden, zu sondern, zu ordnen und zu beschreiben, (§. 41 — 45, S. 297 — 983); so hat derselbe in der vorliegenden dritten Abtheilung zuerst die gedruckten literarischen Werke von Albrecht Dürer verzeichnet (S. 986 — 1013); sodann die von ihm herausgegebenen anderweitigen Schriften, die Offenbarung Johannis, die Passion des Erlösers, die Geschichte der Jungfrau Maria, wobei der Text von Chelidonius zu den erklärenden Holzschnitten Dürers gefertigt worden ist (S. 1014 — 1017); drittens diejenigen Schriften der verschiedensten Verfasser und Verleger, in welchen Dürers Originalblätter vorkommen (S. 1017 — 1034); viertens solche, welche mit Kopien nach Dürer versehen sind (S. 1034 — 1057); fünftens solche Schriften, worin Abbildungen nach Dürers Gemälden, Zeichnungen und plastischen Arbeiten vorkommen, S. 1057 — 1069; endlich sechstens Schriften, in welchen sich Bildnisse von Dürer oder sonstige Abbildungen befinden, welche auf Dürers Leben Bezug haben. Angehängt ist im §. 47 ein Verzeichniß derjenigen Medaillen, welche auf A. Dürer geprägt worden sind, und sein Zeichen haben.

Von besonderem Interesse ist in dieser Abtheilung die Aufzählung der wissenschaftlichen Werke Dürer's: 1) Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Corporen, zuerst 1525; 2) Etlicher Unterricht zu Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken, zuerst 1527; 3) die vier Bücher von menschlicher Proportion, „zu nutz allen denen, so zu dieser kunst lieb tragen", — zuerst 1528. Diese literarische Thätigkeit des berühmten Künstlers zeugt von einem gründlichen Studium seiner eigenen Kunst und anderer damit verwandten Wissenschaften. Sie darf aber auch in der That nicht nur so als Nebensache und zufälliges Beiwerk in der Erscheinung des großen Mannes

*) S. Künstler-Biographien im Jahrgang 1829, Nro. 80 u. ff., S. 319 u. ff.

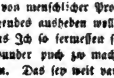
Digitized by Google

betrachtet werden. Vielmehr gehört sie mit zu demjenigen, was auf der einen Seite diese Größe trägt, auf der andern sie zugleich offenbart. und es frägt sich, ob Dürer ohne solche mit seinem künstlerischen Streben und Schaffen abwechselnden literarischen Beschäftigungen der Mann und der Künstler von reinem und ganzem Gusse geworden wäre, welchen wir in Hinsicht sowohl der künstlerischen Vollendung, als der moralischen Tüchtigkeit und Würde in ihm bewundern. Wissenschaftliche Bildung und überhaupt das Sammeln veredelnder Kenntnisse, wie namentlich Beschäftigung mit klassischer Literatur, Geschichte, Völkerkunde, Mathematik, giebt dem Künstler dasjenige, was den Geist immer mehr bereichern, das Gemüth erheben, den Geschmack verfeinern muß; sie bewahrt, wie jeder Wechsel edler Beschäftigungen, vor den Gefahren der Einseitigkeit, vor dem so häufigen Zurücksinken auch des Talentvollen in die platte Gewöhnlichkeit, vor Lähmung der Phantasie, Abspannung des poetischen Nervs, Unempfänglichkeit für das Schöne und Wahre auch in den unmittelbarsten Beziehungen des Lebens, weil bei einer zweckmäßigen Eintheilung der Arbeit das Gemüth immer wieder mit neuen Gegenständen und Motiven bereichert, und mit einem frischen Auge der Beurtheilung ausgestattet, zu der Kunst zurückkehrt. Dadurch erhält sich der Künstler namentlich in den Grenzen eines richtigen Selbstverständnisses und im Bedürfnisse des Weiterstrebens und Höherdringens, während jene Einseitigkeit und jenes in seinem künstlerischen Schaffen Versunkensein die Eitelkeit weckt, den rohen Künstlerstolz, den Handwerksneid und die gemeine Sitte nährt, wodurch sammt dem Künstler auch seine Kunst am Ende den Mächten der Finsterniß und Lüge anheimfällt. Dürer's Persönlichkeit ist bekannt und wird uns hoffentlich durch die Mittheilungen des Verfassers in dem noch nicht erschienenen ersten Bande seines Werkes noch bekannter werden, soferne es demselben gelungen seyn dürfte, zu noch unerschlossenen Archiven und Urkunden sich Bahn zu brechen. Aber wie sich bei all seinem künstlerischen Wirken und seiner literarischen Thätigkeit und Tüchtigkeit der anspruchlose, auch Fremdes willig anerkennende Sinn an Dürer behauptet und immer mehr entwickelt habe, wird durch eine, von dem Verfasser S. 1001 in ihrer ganzen Ausdehnung mitgetheilte Stelle aus der Vorrede zu den vier Büchern von menschlicher Proportion belegt, woraus wir nur Folgendes anheben wollen:

„Nymant acht das Ich so vermessen sey das Ich vermeinte hy ein solch wunder puch zu machen mich domit vber ander zu erheben. Das sey weit von mir dan Ich weis wol das kleiner und geringer forstand und kunst In disen meinen nachfolgetten büchlen erfunden wirt. Ich erken selbs mein Vnvolkumenheit Dorumm will Ich mich einem Itlichen hochverstendigen der mir mein Irtum mit rechter fernunft vnd beweistlicher kunst mit seiner meisterlichen wolgeübten hant werg anzeigt gantz vnderworffen haben. Aber dauocht wy wol Ich mich beforg van ettlichen einer kleinen vngunst Danocht hab Ich mich vnderwunden Dis mein wenige fermügen so will mir got verleicht getrewlich aws gutem herczen einem Itlichen leser mit zu teilen vnd sunderlich den Jungen kunst begirigen gesellen dy sich gern üben vnd doch nicht vnderricht mügen bekumen Dan der mangell der lermeister ist gros pey vns — — — Es soll auch nymandt gedencken Das Ich mich will vndersten den hoch berümbten meistern für zu schreiben vnd so zu lernen (lehren) sunder flimer so so etwas an dag lassen kumen Ja mit fleissiger Vbung so vill mich dy grobigkeit meiner natur nit Irt fleissig noch zu folgen so vill mir müglich ist vnd Ihr lob helffen aws preitten. Dorum helfft liben hern vnd frewnt gebt miltiglich herawß dy gaben gottes dy In ench gossen sind awff das gott Jn ench geert werd vnd den prüdern zu gut kum u. s. w." Und diese Schrift des bescheidenen Nürnberger Meisters ist in die Sprachen beinahe aller Völker ausgegangen, welche sich damals mit der Kunst beschäftigten, nicht zu gedenken, daß Joachim Camerarius schon 1532 und 1534 eine lateinische Uebersetzung davon gefertigt hatte, welche Dürer's Wittwe herausgab; (S. 1010 ff.)

Es läßt sich wohl denken, daß die eine oder andere Ausgabe und Uebersetzung existire, die der Verfasser noch nicht aufgefunden, vornämlich aber, daß die Heller'schen Verzeichnisse von Schriften, in welchen Dürer'sche Originale vorkommen, oder auch nur Bilder in Dürer's Weise und mit Beziehung auf denselben, immer noch auszufüllende Lücken darbieten. Indessen sind aber auch die Schriften der letzteren Gattung von keinem oder kaum zu beachtendem Belang und ist vorzugsweise zu wünschen, daß dem unermüdlichen Forscher und Sammler von Besitern, Vorstehern, Kennern solcher Bibliotheken und Kunstsammlungen, zu deren Bekanntschaft er noch nicht gelangt ist, das etwa Mangelnde mitgetheilt werde. Reserent, welchem die Benützung der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart zunächst liegt, hat auf derselben keine literarische Novität für die Zwecke des Verfassers gefunden. Wohl aber verlohnt es sich, ihn auf einige Kunstwerke aufmerksam zu machen, welche sich theils in der Königl. Kunstkammer daselbst, theils in der Königl. Kupferstich-Sammlung auf der öffentlichen Bibliothek befinden, und wo sie nicht alle von Dürer herrühren, doch zum Theile seiner Hand nicht unwerth seyn dürften.

In der Königl. Kunstkammer trägt nur ein einziges Werk das Malerzeichen Albrecht Dürers, mit der Jahrszahl:



Digitized by Google

Es ist dieß eine Federzeichnung, schwarz mit weißem Auftrag, auf rothem Grund, 1′ 11″ hoch und 1′ 7″ lang, ziemlich gut erhalten. In einem engen Passe, welcher nach hinten die Aussicht in eine freiere Gegend offen läßt, werden drei gewappnete Ritter von eben so vielen Todtengerippen, je ein Ritter von einem Tod, überfallen und vermittelst einer Sichel, eines Knochens u. s. w. niedergeworfen. Einer derselben im Vordergrunde ist bereits mit seinem Pferde zu Boden gestürzt; ein anderer ist eben im Begriffe, von seinem bäumenden Rosse herabzusinken, da sein Widerstand gegen den mächtigeren Feind vergeblich ist. Der dritte will mit schlaffem Zügel entfliehen, aber der drängende Widersacher hält ihn am Mantel fest und zieht ihn zurück. Die Figuren sind mit vieler Freiheit gezeichnet; das Ganze ist lebendig gruppirt, besonders auch die Pferde, namentlich das im Vordergrund am Boden auf dem Rücken liegende ist in den Verkürzungen schön. Das Landschaftliche ist wie gewöhnlich in solchen Zeichnungen mit Leichtigkeit umrissen.

Der zweite noch merkwürdigere Gegenstand ist ein Schnitzwerk aus Buchs, auf Eichenholz geklebt, Höhe der Tafel 1′ 3″, Breite 1′. Es ist ein betender Christuskopf, mit Schultern, Oberrumpf und gefalteten Händen in erhabener Arbeit. Der Kopf ist in seiner Richtung leicht emporgehoben, die Augensterne nach oben gerichtet, die Züge zeugen von Schmerz. Dieß deutet auf einen Christus, der in Gethsemane betet. Das Relief ist sehr erhaben, das Haupt ist so weit nach vorne gebogen, daß bei der Richtung des Profils von der Rechten zur Linken des Beschauers auch noch das rechte Auge und die rechte Wange des Kopfes zum Vorscheine kommen, und die Nase ganz frei herausſteht. Der Mund ist etwas geöffnet, die Zähne sichtbar, die Stirne frei und offen, viele kleine Falten über den Augen als Zeugen des ernsten Sinnens und wahrhaftigen Seelenleidens. Es ist ein schöner Kopf, mit Kunst und Liebe gemacht, obwohl das Gesicht durch die Behandlung des Hochreliefs an der rechten Seite ein wenig krumm wird, die Muskeln und Adern über den Augen und an den Schläfen, so wie am Halse wohl zu stark ausgedrückt, auch die Schultern eingefallen sind. Am schönsten und ganz meisterhaft sind die Haare gearbeitet, die Locken fallen in ungezwungener Schönheit und Fülle herab, während der Bart schon wieder mehr zierlich und gelockt erscheint, was eine Mode der damaligen Kunst auch bei den erhabensten Gegenständen war, und am sichtlichsten an dem Christuskopfe von Hemling hervortritt. — Ein Künstlerzeichen findet sich nirgends, aber die Arbeit selbst verbürgt ihre Abkunft von einem der ersten Holzschnitzer jener Zeit, in welcher Dürer, Stoß, Bischer wetteiferten.

Ein drittes Werk, das dem Albrecht Dürer zugeschrieben wird, und das wenigstens in einzelnen Theilen mit seltener Nettigkeit und Kraft geschnitzt ist, ist ein kleines Buchsblatt, 5″ hoch, 1′ lang, worauf die Befreiung der Andromeda durch Perseus dargestellt wird. Im mittleren Vordergrund ist der Drache, bereits an vielen Stellen durch Pfeile und so eben durch den Speer des Helden im offenen Rachen verwundet. Das Unthier ist geschuppt und geflügelt. Perseus schwingt vom Flügelrosse herab das Schwert über dem Ungeheuer, um es vollends zu tödten. Links am Felsen steht Andromeda, unbekleidet, und harrt ihrer Rettung entgegen. So unvollkommen auch diese weibliche Figur ausgefallen ist, so verdienen doch die anderen, Perseus, das Pferd und der Drache ein hohes Lob wegen ihrer reinlichen Ausführung; der Pferdskopf ist mit besonderer Schönheit gearbeitet. Hier fehlt gleichfalls das Künstlerzeichen.

Ein viertes Werk wird von Dürer hergeleitet, das Porträt einer männlichen Figur in Oel, welches jedoch sehr verwischt und verdorbt ist, auch Spuren früherer Restauration an sich tragen dürfte, so daß man über Ursprung und Werth desselben nicht mehr wohl entscheiden kann.

Außer den genannten Gegenständen befindet sich in der Stuttgarter Kunstkammer auch eines von den seltenen Exemplaren der auf Dürer geprägten kostbaren Medaille von Johann Bezold aus Nürnberg, wovon Heller in der vorliegenden dritten Abtheilung des zweiten Bandes, S. 1085, Erwähnung thut.

Neben der Kunstkammer besitzt die Königl. Sammlung von Originalzeichnungen und Kupferstichen sehr Schätzbares. Von der Dürerischen Passion in Kupferstich sind Abdrücke, die an Reinheit, Kraft und Wohlerhaltenheit gewiß zu den vorzüglichsten gehören, einem Manuscript auf feinstem Pergament in fl. 8. eingeklebt. Das Buch ist elegant geschrieben. Es enthält, wie der Titel besagt: „Das Leiden unsers | Herrn JHESU Christi | aus den vier Evan | gelisten, Durch | D. Johan. Bugenhagen | Pomern, vleissig zusamen | gebracht 1575 | Exo. 55. Fürwahr, er trug unser Kr- | ankheit, und lud auf sich unser schmertzen.“ Auf dem Titelblatte hat jede Zeile eine andere Farbe. Auch im übrigen Contexte sind die Anfangszeilen eines Capitels roth und die Anfangsbuchstaben golden. Ebenso sind die Capitelüberschriften gewöhnlich roth, die Namen Herr, Jesus u. s. w. von Gold. Der Einband ist von Sammt. Wahrscheinlich war das Buch im Privatgebrauche eines Mitgliedes der herzoglich würtembergischen Familie.

Aus der nicht unbeträchtlichen Kunstsammlung des verstorbenen Consistorial-Directors Rueff ist in die königliche Sammlung eine Anzahl großer getuschter Feder-Zeichnungen übergegangen, welche zwar sämmtlich mit keinem Künstlerzeichen versehen sind, aber in dem Urtheil aller Künstler und Kunstverständigen der Meisterband Albrecht Dürers werth gehalten werden. Es sind 12 Blätter, jedes von 3′ Höhe, 2′ Breite. Ueber jeder

Digitized by Google

Zeichnung ist eine den Gegenstand des Bildes in biblischer Ausdrucksweise begleitende Inschrift, jedoch verkehrt geschrieben, so daß die Vermuthung unseres Veterinen Eberhard Wächter bestätigt wird, diese Zeichnungen seyen bestimmt gewesen, um daran Conturen, etwa für Glasmalereien, durchzuzeichnen. — Wir geben die Blätter in der chronologischen Folge ihres Inhalts:

1) Jesu Beschneidung. Ein Priester hält das Kind über einem runden steinernen Kessel, der Hohepriester beginnt kniend die Ceremonie. Ein Levite rechts hält die Kerze dazu; Maria und Joseph stehen seitwärts.

2) Darstellung des Kindes Jesus im Tempel. Ueber einem Altartische, der mit einem Teppiche verhängt ist, und auf dem ein kleiner Käfich mit zwei Tauben steht, reicht Maria ihren Sohn dem priesterlich geschmückten Simeon hinüber. Hannah kniet betend im Vordergrunde. Rechts zur Seite steht Joseph, den Wanderstab in der Hand, und drückt mit Andacht seinen Hut gegen die Brust. Hinter ihm liest ein Schriftgelehrter in dem Buche der Weisagung von dem Heiland Israels. Viele fromme theilnehmende Gesichter umgeben die Scene.

3) Christus, zwölf Jahre alt, im Tempel lehrend. Er sitzt auf einem thronartigen Catheder, zu welchem breite Stufen führen, und ist in lebhaftem Vortrage begriffen, worauf besonders auch der emporgereckte rechte Arm deuter. Gruppen von Schriftgelehrten umringen ihn mit Zügen der Bewunderung, Neugierde und Ohrerbietung.

4) Mahlzeit im Hause des Pharisäers. Auf dem gedeckten Tische stehen Fische, Brod u. s. w. Mehrere Personen sitzen mit Jesu umher. Andre stehen seitwärts und haben so eben erst die Sünderin, die Jesu Füße salbt und mit ihren Haaren trocknet, getadelt, aber der Herr ist ihr Vertheidiger und tadelt die Tadler.

5) Austreibung der Käufer und Verkäufer im Tempel. Jesus steht mit erhobenem Arme, womit er die Geisel schwingt, unter den erstaunten und ergrimmten Händlern. Einem derselben, der ein wahres Pfaffengesicht hat, fällt unter seinem Schrecken ein Haufen Münze aus dem Geldsack. Lämmer und andere Tempelwaare sieht man zerstreut.

6) Jesus vor dem Hohenpriester. Dieser sitzt auf dem Richterstuhl und greift nach seinem Gewand, um es zu zerreißen. Die beiden Knechte, die Jesum halten, erheben zugleich drohende Fäuste.

7) Jesus unter den hohepriesterlichen Knechten. Ruhig sitzt er mit verbundenen Augen da. Einer der umherstehenden Diener schlägt ihn und sagt, wer es gethan habe. Andere spotten anders.

8) Erste Anklage vor Pontius Pilatus. Derselbe ist vor das Rathhaus getreten. Die Juden stehen mit Jesu vor ihn hin und zählen dessen vorgebliche Missethaten an den Fingern her.

9) Jesus vor dem Könige Herodes. Schweigend und ernsthaft steht er vor diesem, welcher auf seinem Throne in bequemem Stolze sitzt, und den Heiligen mit vornehmer Neugierde betrachtet. Priester, die den Gefangenen hergeführt, beschuldigen ihn mit leidenschaftlichen Gebärden vor dem Tetrarchen. Unter des Herodes Füßen liegt ein Hund, der an ähnliche Bilder von Albrecht Dürer, z. B. seinen Kupferstich Hieronymus u. a erinnert.

10) Geißelung Christi. Pilatus sitzt auf dem Richterstuhl, ein schlauer Schriftgelehrter klopft ihn lobend auf die Schulter. Andere Priester sind in der Nähe. Jesus gekrümmt unter den Schlägen seiner Peiniger.

11) Ecce homo. Der römische Landpfleger zeigt den entkleideten und mit der Dornenkrone bedeckten Jesus dem umherstehenden Volke. Priester und Menge schreien tobend und drohend zu dem Richter empor.

12) Jesus unter den Soldaten. Er sitzt auf einer Bank, mit Purpurmantel, Rohr und Dornenkrone; die Knechte verhöhnen ihn, strecken die Zunge gegen ihn heraus, schlagen ihn. Pilatus und ein Priester stehen auf der Seite.

13) Zweite Geißelung. An eine Säule ist Jesus gebunden, zwei Kriegsknechte säupen ihn mit Ruthen. Pilatus steht ruhig daneben. Priester und Knechte verspotten Jesum.

14) Abführung Jesu von Pilatus. Er ist um Hals und Leib mit Stricken gebunden. Die Kriegsknechte führen ihn von dannen. Pilatus wäscht auf dem Richterstuhl die Hände; ein Sclave hält ihm die Schüssel vor, ein anderer gießt Wasser auf.

15) Kreuztragung. Vor dem Thore von Jerusalem sinkt Jesus unter der Last des Kreuzes zusammen, während trotz der Bitten der Maria Magdalena ein roher Kriegsknecht ihn durch Stockschläge wieder aufzurichten sucht. Knechte mit Leitern und Werkzeugen zur Hinrichtung, Soldaten in voller Rüstung, Priester zu Pferde, ein ungeordneter Haufe, folgen. Maria mit Johannes begleiter seitwärts den Zug.

16) Entblößung an das Kreuz. Jesus ist schon mit einer Hand an das Kreuz befestigt, das noch am Boden liegt. Die Kriegsknechte drücken bohnlachend theils ihn, theils die umherstehende gaffende Menge an. Freunde und Freundinnen stehen in der Nähe mit Zeichen des Jammers in Bewegungen und Gebärden.

17) Kreuzabnahme. Eine Leiter ist angelegt, auf welcher ein Soldat den mit seinem oberen Körper bereits vom Kreuze losgemachten Todten hält. An Tuchfeilen wird der Leichnam von einem andern Kriegsknecht herabgelassen. Der Kopf Jesu fällt so herab, daß nur dessen Hintertheil mit vollen Locken sichtbar wird. Rechts steht der ehrwürdige Rathsherr Joseph von Arimathia, links in trauernden Gestalten Maria, die Mutter Jesu, Maria Magdalena und Johannes.

Die Zeichnung hat ungemein viel Freiheit und Kraft, verbunden mit Wahrheit und Würde. Ausnehmend schön sind die Köpfe des Erlösers, da sie ruhige Duldung und überhaupt sittliche Erhabenheit ausdrücken. Einzelne Figuren sind besonders gelungen, wie Joseph in Nro. 2, der Levite mit der Kerze in Nro. 4. Die Gewänder sind nur selten eckigt und hart gebrochen. Mit vorzüglicher Wahrheit sind die Haare behandelt. Gruppen, wie die der Kreuztragung und Kreuzabnahme sind ausserordentlich schön. Der Character der Personen ist in den Gesichtern ausgesprochen, Schlauheit und Leidenschaft namentlich in denen der Priester, Rohheit und satanische Lust in jenen der Kriegsknechte und Synagogendiener.

Das landschaftliche ist weniger ausgeführt, als die Figuren. Die architectonische und landschaftliche Perspective ist trefflich behandelt. Eine kräftige Hand hat überhaupt in allen Theilen dieser Bilder gewaltet. Dürer's Geist weht in ihnen. — Wir verdanken die Verguust an diesen Mittheilungen der zuvorkommenden Güte der beiden Aufseher der Königl. Kunstkammer und Kupferstich-Sammlung, Herrn Professor und Bibliothekar Stälin und Herrn Hofkupferstecher Seyffer.

Möge dieser Beitrag auch Andere ermuntern, verborgene Schätze der Dürerischen Kunst zum gemeinen Besten der Kunstgeschichte bekannt zu machen. C. Gr.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Schorn.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Digitized by Google

Alphabetisches Register zum Kunstblatt 1831.

Die erste Zahl bedeutet die Nummer des Blattes, die zweite die Seite. Wo nur eine steht, ist die Nummer und die erste Seite des betreffenden Blattes bezeichnet. In dieß Verzeichniß sind auch die Kunst-Dilettanten aufgenommen, deren Werke zur öffentlichen Kenntniß gekommen sind, so wie die in diesem Jahrgange erwähnten Schriftsteller.

A.

Abbate, Nicolo dell', Maler, 65, 259.
Abdallah Ben Said Mohammed Ben Batri, Architekt, 2, 7.
Adam, Albrecht, Maler, 3.
Adda, Ferdinand de, 51, 204.
Agelada6, Bildhauer, 86, 343.
Agricola, Maler, 3.
Alabaster, Miß, 85, 339.
Alaux, Maler, 72, 284.
Alavoine, Architekt, 27.
Albano, Franz, Maler, 40, 158.
Aldegraf, H., Maler, 59, 235.
Aligny, Maler, 100, 399.
Alkamenes, Bildhauer, 38, 139.
Allier, Bildhauer, 64, 255.
Altdorfer, Albrecht, Maler, 59, 235.
Amati, Archäolog, 62.
Anderloni, Peter, Kupferstecher, 52, 206.
Angelelli, Zeichner, 101, 404.
Angell, Architekt, 67.
Annoni, Graf, Ambrogio, Dilett. d. Mal., 51, 203.
Antigua, Maler, 39, 156.
Appiani, Andrea, Maler, 38, 152. — 52, 206.
Arbois, Maler, 62, 23.
Augusti, 30, 120.
Austin, Maler, 92, 366.

B.

Bacciarchi, Maler, 25, 100.
Bachuizen, Maler, 15.
Bagatti Valsecchi, Maler, 51, 204.
Bagnes, L. M., Maler, 93, 327.
Bailly, C. H., Bildhauer, 94, 376.
Bailly, W., Maler, 93, 371.
Bai, Ludwig, Zeichner, 51, 204.
Baldini, Joseph, Zeichner, 51, 204.
Banfi, Antonio, Maler, 50. — 50, 199. — 50, 200.
Bantz, Bildhauer, 66.
Barber, Kupferstecher, 9, 36.
Barbieri, G. F., gen. Guercino, Maler, 21, 84.
Barker, T., Maler, 85, 340.
Barrand, W., Maler, 93, 371.
Barre, Bildhauer, 64, 254.
Barre d. Jüngere, Stempelschneider, 103, 411.
Barret, G., Maler, 92.
Barthelemy, 56, 223.
Bartholomeo, P., Maler, 94, 375.
Bartolommeo, Fra, Maler, 51, 204. — 52, 206. — 72. — 98, 388.
Bartsch, 19, 76.
Basaiti, Maler, 17, 67.
Baffi, Landschaftsmaler, 48, 191.
Baft, de, 85, 258.
Bataille, J., Maler, 39. — 40, 150.
Bauer, A. v., Architekt, 58, 232.
Bechstein, Ludwig, 68, 271.
Beechey, William, Maler, 92, 366.
Beerestraten, Maler, 15.
Begas, Karl, Maler, 3, 10.
Beger, 8.
Behnes, W., Bildhauer, 94, 376.
Belvisojoso, Rinaldo, Maler, 51, 202.
Bellange, Maler, 6, 22. — 80, 80. — 42, 167.
Bellini, Giovanni, Maler, 7, 28. — 11, 42. 17, 67.
Belloc, Maler, 100, 399.
Benucci, L., Kupferstecher, 98, 388.
Benvenuti, Tito, Maler, 35. — 98.
Berghem, Nicolaus, Maler, 15, 58.
Bergmann, Lithograph, 57, 228.
Berti, Maler, 47, 187.
Bertin, Eduard, Maler, 27. — 100, 399.
Beuth, P., 4.
Bezold, Johann, Stempelschneider, 104, 415.
Bezzuoli, Maler, 47, 187.
Bièfre, Eduard de, Maler, 40, 159.
Biermann, Eduard, Maler, 3.
Biondi, Kupferstecher, 98, 388.
Bischof, Johannes, Maler, 95.
Bisi, Joseph, Maler, 51, 51, 202.
Bisi, Ludwig, Zeichner, 51, 204.
Blake, Bildhauer, 66.
Blondel, Maler, 2, 8. — 100, 400.
Blouet, Architekt, 27. — 101, 402.
Böblinger, Matthäus, Architekt, 64, 255.
Boer, Otto de, Historienmaler, 39, 155.
Böttiger, 9, 35. — 17. — 55, 220. — 99, 394.
Boisserée, Sulpiz, 57, 228.
Bombelli, Maler, 48, 190.
Bone, C. R., Maler, 94, 375. — 94, 376.
Bone, H. P., Maler, 90, 358. — 92, 368. — 93, 371.
Bordone, Paris, Maler, 65, 258.
Botti, Sgra., Malerin, 47, 188.
Boucher, Ingenieur, 72, 288.
Bougron, Bildhauer, 64, 254.
Boulanger, Clement, Maler, 6, 22. — 27, 100. — 44, 176.
Bozzolini, Matilde, Kupferstecherin, 98, 388.
Bra, Bildhauer, 64, 254.
Bramante, Architekt, 59. — 72, 286.
Bramatt, Kunst., Zeichner, 51, 204.
Brandard, Robert, Kupferstecher, 8, 32.
Brandes, Landschaftsmaler, 48, 191.
Brandt, T. Fr., Bildhauer, 1, 3.
Branquier, Musikist, 31, 122.
Braßburn, Stempelschneider, 103, 411.
Braffines, Glasmaler, 40, 159.
Braun, Wilhelm, Bildhauer, 62, 267. — 72, 286.
Bravo, Maler, 48, 190.
Bredael, Johann Franz, Maler, 15, 58.

Digitized by Google

Bree, M. J. van, Maler, 39, 154.
Bree, Philipp van, Maler, 38, 150. — 38, 151. — 39, 154. — 40, 158.
Breughel, gen. Höllenbreughel, Maler, 40.
Breughel, Peter, Maler, 20, 79.
Brian, 44, 176.
Bridan, Bildhauer, 44, 176.
Briggs, H. P., Maler, 92, 367.
Brion, Bildhauer, 100, 400.
Brockedon, Kupferstecher, 8, 31.
Brondsted, Archäolog, 22.
Broe, Ph., Maler, 40, 158.
Brouwer, Adrian, Maler, 15, 58.
Bruckmann, Peter, Stempelschndr., 56, 224.
Brücke, Landschaftmaler, 48, 191.
Brun, Carl le, Maler, 31, 122.
Brunelleschi, Architekt, 37, 147.
Bruno, Giovanni de, Maler, 88. — 90, 360.
Bubb, J. G., Bildhauer, 94, 376.
Buffalmacco, eigentl. Buonamico di Christofano, Maler, 88. — 90, 358. — 91.
Bürkel, Maler, 48.
Bullant, Jean, Architekt und Bildhauer, 7.
Buonarotti, Michel Angelo, 17, 66. — 20, 80. — 21. — 38, 152. — 49. — 49, 194. — 54. — 72, 286. — 98.
Burgmair, Maler, 58, 231.
Buß, R. W., Maler, 85, 338. — 93, 371.
Butler, Bildhauer, 61, 243.
Byrne, Miß, Malerin, 92, 366.

C.

Cailleur, de, Lithograph, 27, 108.
Calamai, Maler, 98.
Calamis, Bildhauer, 62, 247.
Calandrino, Maler, 88.
Calcott, A. W., Maler, 92, 367. — 93, 371.
Caletti, Maler, 25, 100.
Callet, Maler, 6, 22.
Calvi, Pompeo, Maler, 51.
Camella, Carl, Maler, 50, 200.
Camella, Joseph, Maler, 51.
Canova, Bildhauer, 37, 65, 258.
Caqué, Stempelschneider, 103, 410. — 103, 411.
Caracci, Maler, 4, 16. — 47, 188. — 49.
Caracci, Ludwig, Maler, 21, 84.
Caristie, Architekt, 27.
Carlile, Bildhauer, 61, 243.
Cartellier, Bildhauer, 27. — 27, 288. — 97, 384.
Castiane, C. L., Maler, 92, 368.
Castner, Bronzearbeiter, 1, 3.
Catel, Franz, Maler, 3, 48, 191.
Cattermole, Maler, 20, 80. — 82. — 92, 366.
Caunois, Stempelschneider, 103, 410. — 103, 411.
Cauterets, F., Maler, 40.
Cerceau, Androuet du, Architekt, 7.
Cesana, Dem. Emilie, Malerin, 50, 198. — 50, 200.
Chalon, Alfred, Maler, 42, 163. — 85, 339. — 92, 367. — 93, 371.
Champmartin, Maler, 100, 399.
Champollion d. J., Archäolog, 63, 251. — 101, 403.
Chandler, 56, 223.
Chantrey, Bildhauer, 94, 376.
Chatelain, N., Maler, 98, 386.
Chavannes, Landschaftmaler, 31, 122.
Chenavard, Maler, 44, 176.
Chollet, Kupferstecher, 20, 80.
Cibot, Maler, 6, 23.
Clater, C., Maler, 85, 338. — 89, 355. — 90, 358. — 93, 371.
Clemens, Architekt, 58, 231.
Clint, G., Maler, 85, 339.
Clise, D. M., Maler, 93, 372.
Cockerell, Architekt, 20, 80. — 34. — 102, 408.
Cöne, C., d. Vater, Maler, 40, 158.
Cogels, Joseph, Landschaftmaler, 61, 244.
Cogniet, Mdemoiselle. A., Malerin, 6, 23.
Cogniet, Maler, 6, 23. — 27. — 100, 399.
Cole, T., Maler, 98, 287.
Colignon, J., Maler, 98.
Collin, A., Maler, 27, 107.
Collins, Glasmaler, 43, 172.
Collins, W., Maler, 85, 92, 368.
Colson, Maler, 6, 22.
Conegliano, Maler, 17, 62.
Conjola, Carl, Maler, 103, 412.
Constable, J., Maler, 92, 367.
Cook, Kupferstecher, 15, 59. — 15, 60.
Copley Fielding, Maler, 15, 60. — 92.
Corbeaut, Miß, Malerin, 90, 358. — 94, 376.
Cornac, 2, 8.
Cornelius, P. v., Maler, 11, 44. — 24. — 25. — 36, 143. — 63, 86. — 97.
Corr, C., Maler, 40, 159.
Corr, Dem. Fanny, 39.
Correggio, Maler, 7, 28. — 11. — 17. — 17, 67. — 18, 70. — 38, 152. — 49, 194. — 51, 204. — 52, 207. — 65, 259.
Cortot, Bildhauer, 97, 388. — 100, 400
Costoli, A., Bildhauer, 98, 388.
Cottman, Zeichner, 20, 80.
Cottingham, Architekt, 59, 234.
Court, Maler, 44, 176, 100, 399.
Cower, de, Maler, 40, 159.
Cor, Maler, 92.
Corcie, Maler, 17. — 17, 67. — 18, 70.
Corsira, Mad. de, Malerin, 94, 375.
Cranach, Lukas, Maler, 20. — 96, 380. — 36.
Creuzer, Archäolog, 45. — 53. — 79.
Crome, Maler, 90, 358.
Cruickshand, F., Maler, 94, 375.
Cumberland, Bildhauer, 66.
Cunego, Kupferstecher, 84, 336.

D.

Daeger, Ernst, Maler, 81.
Daguerre, Maler, 27, 107. — 72, 288.
Dalime oder Dalin, Maler, 43, 170.
Dandy, Maler, 89, 354.
Daniell, W., Maler, 92, 367. — 93, 370.
Dannecker, Bildhauer, 76.
Dante, 37, 146.
Danton, Bildhauer, 100, 400.
Dassi, Antonio, Maler, 50, — 50, 200.
David, Bildhauer, 27. — 64, 255. — 100, 400.
David, J. Louis, Maler, 23, 91. — 27, 108.
Davis, J. G., Maler, 85, 340. — 90.
Dawe, Maler, 90, 358.
Deare, J., Bildhauer, 94, 376.
Debacq, Maler, 6, 22. — 44, 176.
Debay der Aeltere, Bildhauer, 27. — 44, 176. — 100, 400.
Debon, Mdme., Malerin, 6, 23.
Decaisne, Maler, 6, 22.
Decamps, Maler, 100.
Decamer, Maler, 39, 156.
Delacroix, Maler, 6, 23. — 44, 176. — 100.
Delaroche, Maler, 27, 106. — 100. — 100, 398. — 100, 406.
Delsaux & Kint, Mad. Malerin, 39.
Denman, Bildhauer, 66, 263.
Dennecker, David, Formschneider, 76, 393. — 90, 360.
Dennecker, Herkules, Formschneider, 76, 394.
Dennecker, Jobst, Formschneider, 76.
Denon, 26, 311.
Derby, Maler, 90, 358.

Digitized by Google

Desains, Maler, 6, 23.
Desboeufs, Stempelschneider, 103, 411.
Desculawy, Maler, 48, 191.
Desnoyers, Kupferstecher, 27.
Desoer, Désté, Maler, 40, 159.
Desprez, Bildhauer, 64, 254.
Destrotours, 31, 122.
Destouches, Maler, 100, 399.
Deveria, Eugen, Maler, 100, 398.
Devigne, Felix, Maler, 49.
Dibdin, 95.
Dillens, Henri, Historienmaler, 39, 155.
Dinokrates, Architekt, 26, 103.
Dittenberger, Gustav, Maler, 76, 304. — 77, 308.
Doebler, Kupferstecher, Doell, Stempelschneider, 56, 224.
Dolce, Carlo, Maler, 39, 155. — 43, 172.
Domard, Stempelschneider, 103, 411.
Domenichino, Maler, 39. — 98, 387.
Dorigny, Kupferstecher, 21, 84.
Doris, Maler, 54, 215.
Dorow, 54, 214.
Dow, Gerb., Maler, 42, 166. — 83, 332.
Draeger, Maler, 47, 188.
Drägerer, Maler, 3, 10.
Dreaux, de, Architekt, 101, 402.
Dreiling, Maler, 27.
Droz, Stempelschneider, 64, 254. — 103, 411.
Drummond, G., Maler, 97, 368.
Duban, Architekt, 27.
Dubois, Francois, Maler, 6, 22. — 103, 411.
Dünger, Bildhauer, 1, 3.
Dupont, Architekt, 27. — 31.
Dürer, A., Maler, 12. — 19, 70. — 20, 79. — 28, 84. — 36. — 37, 147. — 53, 212. — 58, 231. — 65, 258. — 87, 347. — 95, 379. — 96, 380. — 104. —
Ducornet, Maler, 6, 22.
Dumont, Bildhauer, 64, 254 u. 255.
Dupont, Henriquet, Kupferstecher, 100, 399.
Duprét, Stempelschneider, 100, 399
Dupuis, Alexander, Maler, 91, 363.
Durand, Stempelschneider, 103, 411.
Duret, Bildhauer, 64, 254. — 64, 255. — 100, 399.
Dusaut, Stempelschneider, 410.
Duseigneur, Bildhauer, 64, 254.
Duvieux, Bildhauer, 64, 255.
Duwes, Henry Joseph, Maler, 39. — 40, 157.
Dyce, W., Maler, 93, 371.
Dyck, van, Maler, 42, 166.

E.

Earlom (zu verbessern statt Carlom), Kupferstecher, 29, 79.
Eberle, Maler, 97, 383.
Eckhout, Gerbrand van den, Maler, 15, 58. — 40, 159.
Edmundsone, R., Maler, 85, 338.
Egillon, Maler, 46, 183.
Eichens, Ed., Maler, 98, 387.
Eckerlin, August, Maler, 51, 203.
Eisheet, Bildhauer, 64, 255.
Epictetus, Maler, 54, 215.
Erbart, Michel, Bildhauer, 64, 255.
Essen, W., Emailmaler, 93, 371.
Etty, W., Maler, 85, 339. — 92, 367 u. 368. — 93, 371.
Euthymides, Maler, 54, 215.
Evans, Maler, 92.
Everdingen, Alb. von, Maler, 15. — 21, 84.
Eyck, van, Maler, 11. — 18. — 31. — 33, 131. — 36, 142. — 46, 184.

F.

Faber d. J., Maler, 40, 158.
Fabris, del, Bildhauer, 37, 146.
Fabris, A., Stempelschneider, 98, 388.
Facius, Erzarbeiter, 1, 3.
Fanciski, Ul., Maler, 89, 387.
Fea, 53.
Felsing, Kupferstecher, 12, 48. — 98, 388.
Feron, Dem. Caroline, Malerin, 30.
Ferrari, Bildhauer, 37, 146.
Ferrario, Giulio, 65, 259.
Fessard, Bildhauer, 64, 255.
Feuvre, le, Tapetenwirker, 31, 122.
Fiannes, de, Maler, 39, 155.
Ficarolo, Nicolo da, Bildhauer, 13, 52.
Fiesole, Angelico da, Maler, 17, 66.
Finden, Edward, Kupferstecher, 8, 32. — 15, 60.
Fiorroni, Maler, 48, 190.
Fischer, Erzarbeiter, 1, 3.
Flachenecker, Lithograph, 42, 166.
Flarman, Bildhauer, 61, 242. — 66.
Forester, Maler, 11, 44.
Foss, Maler, 11, 44.
Fontaine, Architekt, 27. 64, 255.
Forestein, Maler, 100, 398. — 100, 400.
Foster, Architekt, 34.
Fopatier, Bildhauer, 64, 254. — 100, 399. — 100, 400.
Fradelle, 60, 230.
Franchi, Joseph, Zeichner, 51, 204. — 98.
Francia, Maler, 7, 28. — 11, 42. — 47, 286.
François, Augs., Maler, 39, 156.
François, J., Maler, 40, 159.
Frank, Franz, Maler, 40, 159.
Franque, Maler, 6, 22.
Frasser, A., Maler, 85, 339.
Frenzel, Kupferstecher, 68, 271.
Fries, E., Maler, 3. — 40, 158. — 81. — 81, 322.
Froer, Maler, 99, 394.
Frommel, Kupferstecher, 13, 50.
Frör, Maler, 12, 47.
Frye, T., Maler, 40.
Fübrich, Maler, 24. — 36, 143.
Füßli, Heinrich, Historienmaler, 38, 152.
Füßli, Dr. Johann, 38. 152.
Fyt, Maler, 15.

G.

Gail, Maler, 11, 44.
Gallina, Gallo, Maler, 50, 198.
Garavaglia, Giovito, Kupferstecher, 52, 206.
Gassen, Maler, 11, 44.
Gateau, Bildhauer, 100, 399.
Gatteaux, Stempelschneider, 103, 411.
Gatti, Joseph, Zeichner, 51, 204.
Gau, Architekt, 78, 311.
Gauci, Lithograph, 42, 167.
Gault de Saint Germain, 7, 26.
Gavaud, 72, 288.
Gayrard, Stempelschneider, 64, 254. — 103, 410. — 103, 411.
Geisler, Friedrich, Kupferstecher, 37, 148.
George, T., Maler, 94, 375.
Gérard, Maler, 6. — 22. — 27, 108. — 31, 122. — 64, 255.
Gerhardt, Archäolog, 53.
Ghiberti, Lorenzo, Maler, 32, 126.
Ghirlandajo, Domenico, Maler, 11, 42.
Gibson, J., Bildhauer, 94, 376.
Giordano, Lukas, Maler, 19, 76.
Giotto, Maler, 17, 66. — 46, 184. — 47, 188.
Giovanni, Maler, 12, 48.
Girodet, Maler, 6.
Giroux, Maler, 100, 399.
Godelin, Gilles, Tapetenwirker, 31.
Göthe, 7, 26. — 18, 71. — 40, 158. — 62, 239. — 70, 278.
Gois, Bildhauer, 64, 254.
Good, J. G., Maler, 85, 338. — 92, 368.
Goodall, E., Kupferstecher, 9, 36.
Gosse, Maler, 71, 282.
Gott, Bildhauer, 43, 162. — 94, 376.

Digitized by Google

Goubeau, M., Maler, 40, 158.
Gopet, Maler, 6, 22.
Gozzi, Marco, Maler, 51, 202.
Gozzoli, Benozzo, Maler, 18. — 71, 282.
Grandi, Ercole, Maler, 17, 67.
Graffe, Bildhauer, 64, 255.
Grafpanche, Maler, 40, 159.
Green, Mistrs., Malerin, 94, 376.
Griffier, Johann, Maler, 15, 58.
Groenia, Maler, 40, 158.
Grog, Maler, 6. — 27. — 39, 156. — 64, 255.
Grog-Claude, Maler, 3. — 89, 354.
Grünewald, Kupferstecher, 59, 234.
Gruner, Ludwig, Zeichner, 51, 204.
Grube, Stempelschneider, 56, 224.
Gudin, Maler, 6, 23. — 100, 399.
Guenepin, Architekt, 2, 8.
Guerard, Maler, 48.
Guercino, Maler, 4, 15.
Guérin, Pierre, Maler, 6. — 6, 22. — 27. — 59, 236. — 64, 255.
Guerfant, Bildhauer, 64, 254.
Guigon, Landschaftsmaler, 48, 190.
Guiscardi, Dem., Lithographin, 52, 207.
Gutensohn, Architekt, 59.

H.

Haller v. Hallerstein, Architekt, 34.
Hancock, C., Maler, 86.
Hanfstengel, Lithograph, 42, 166.
Hanselaer, Maler, 40, 159.
Harlem, Cornel. v., Maler, 21, 84.
Harry, Architekt, 67.
Hart, S. A., Maler, 90. — 92, 370.
Harvey, Maler, 90.
Haselaer, F., Maler, 39, 156.
Hasselaer d. J., Maler, 40, 158.
Havell, Maler, 89, 355.
Haydon, B. R., Maler, 85, 338.
Hayes, Maler, 50, 198. — 59, 200. — 52, 207.
Hayteller, Maler, 6, 23.
Heath, Kupferstecher, 15, 59.
Heideck, v., Dilett. der Malerei, 3. — 42, 166.
Heinzmann, Lithograph, 57, 228.
Helmsdorf, Maler, 59, 236.
Heilst, van der, Bartholomäus, Maler, 15, 58.
Hemelryck, Maler, 39, 156.
Hemling, Maler, 13. — 36. — 36, 142. — 104, 416.
Henderson, Maler, 42, 167.
Hennequin, Maler, 6.
Hensel, Wilhelm, Maler, 3. — 3, 10.
Herlin, Friedrich, Maler, 17, 67.
Hermann, Maler, 11, 44. — 103.
Hersent, Maler, 6, 23. — 27. — 40, 158.
Hess, Peter, Maler, 3. — 42, 166.
Hesse, Maler, 44, 176.
Hildebrand, Maler, 81.
Hills, R., Maler, 92. — 92, 366.
Hiltensperger, Maler, 11, 44.
Hilton, W., Maler, 92, 366. — 92, 367.
Hinde, Maler, 81, 322.
Hirschvogel, Maler, 60, 238.
Hirt, Archäolog, 9, 35. — 34, 134 u. 135. — 43, 171. — 45. — 73.
Hittorf, J., Architekt, 67. — 68. — 101. — 102, 407.
Höfel, Blasius, Holzschneider, 93.
Högerl, Karl, Lithograph, 68, 271.
Hohe, Lithograph, 42, 166.
Holbein, Hans, Maler, 17. — 17, 67. — 18, 70. — 58, 230. — 68, 271. — 76, 303. — 96, 380.
Hollins, J., Maler, 93, 370.
Holme, Maler, 90, 358.
Holthausen, Maler, 81, 322.
Hondekoeter, Maler, 15.
Honthorst, Gerh., Maler, 38, 152.
Houghton, M., Maler, 94, 376.
Howard, J., Maler, 85. — 92, 368.
Hübner, Maler, 47, 186.
Humboldt, Wilhelm v., 5, 18.
Hunt, W., Maler, 92, 366.
Hurlstone, Maler, 89, 355.
Hypot, Architekt, 27. — 64, 255. — 101, 402.
Hysum, Johann van, Maler, 15, 58.

J.

Jachtmann, Stempelschneider, 56, 224.
Jacob, 60, 239.
Jacquet, Bildhauer, 64. — 72, 288. — 97, 384.
James, F., Maler, 98, 387.
Jardin, Carl du, Maler, 15, 58. — 21, 84.
Jazet, Kupferstecher, 20, 80. — 52, 206.
Jesi, Kupferstecher, 98, 388.
Ittinus, Architekt, 56.
Impacciatti, Luigi, Maler, 48, 190.
Ingé, Ergießer, 97, 384.
Ingres, Maler, 27.
Inskipp, Maler, 89, 355.
Inwood, W., Architekt, 102, 408.
Johannot, Maler, 100.
Jolly, Maler, 40.
Jones, G, Zeichner, 93, 371.
Jones, Miß, Malerin, 94, 376.
Jorif, Maler, 51, 203.
Joseph, S., Bildhauer, 94, 376.
Jouffroy, Bildhauer, 64, 254.
Ispi, Bildhauer, 87.
Itar, Architekt, 101. — 102, 407.

K.

Kalf, Wilhelm, Maler, 15, 59.
Karlgewsky, Landschaftsmaler, 48, 191.
Kaulbach, Maler, 11, 44.
Kellerhoven, Moritz, Maler, 44.
Kellerhoven, Joseph, Maler, 44, 174.
Keux, le, Kupferstecher, 15, 59.
Keyser, Nicaise de, Maler, 30, 156.
Kibb, Maler, 90. — 85, 339.
Kierstein, Silberarbeiter, 59, 236.
Kieß, August, Bildhauer, 1, 3.
Kindt, Dem. Adele, 39. — 40, 159.
Kinnaird, Lord, 54, 214.
Kinnard, Architekt, 102, 407.
Kirner, Maler, 93, 372.
Klenze, Leo v., Architekt, 57, 228. — 80. — 67. — 68, 270.
Knapp, Architekt, 59.
Knight, J. P., Maler, 85, 339. — 90, 358.
Knowles, Esq. 38, 152.
Koch, Maler, 24. — 36, 143. — 81. — 81, 322.
König, Stempelschneider, 56, 224.
Koninck, Samuel, Maler, 15, 58.
Kraft, Adam, Bildhauer, 67, 268.
Krahe, Maler, 44.
Kremer, Maler, 39, 155.
Krüger, Maler, 3.
Krüger, Stempelschneider, 55, 220.
Krusemann, Historienmaler, 39, 155.
Kugler, Franz, 98, 388.
Kulmbach, Hans von, Maler, 58, 231.
Kunkel, 87, 346.

L.

Labrouste, Architekt, 27.
Lacroix, V. de, Maler, 40.
Laitié, Bildhauer, 44, 176.
Lami, Kupferstecher, 20, 80.
Lamy, E. Maler, 40, 159.
Lamy, E. E., Maler, 39. — 40, 158 u. 159.
Lance, Maler, 90, 358.
Landseer, Edwin, Maler, 85. — 92, 368.
Landtscheer, J. B. de, Maler, 39. — 40.
Lane, Kupferstecher, 41, 163.
Langer, P. von, Maler, 44.
Langlois, Maler, 97, 107. — 100, 399.
Lanzani, Kupferstecher, 52, 206.
Lanzi, 17, 66. — 65.

Digitized by Google

Lapo, Arnolfo da, Architekt, 37, 147.
Larrivière, Maler, 100, 398.
Lasinsky, Maler, 81, 322.
Laurent, Maler, 6, 23.
Lawrence, Th., Maler, 41, 163. — 65, 259. — 66, 263. — 89, 355.
Learchus, Bildner, 89, 356.
Lebelin, Mad. de, 40, 159.
Leclerc, Historienmaler, 31, 122.
Lecurieux, Maler, 6, 23.
Leduc, Dem. Amalie, Malerin, 6, 23.
Lee, F. R., Maler, 93, 370.
Lefebre, Robert, Maler, 6, 22.
Leiter, Lithograph, 42, 166.
Lemaire, Bildhauer, 100, 400.
Leni, 74.
Lepaule, Maler, 6, 22.
Lepère, Architekt, 64, 255.
Lesbofked, Maler, 88, 352.
Leslie, C. R., Maler, 41, 163. — 92, 367, — 93, 370.
Lessing, Karl, Maler, 4, 15.
Lefore, Maler, 100, 199.
Lefueur, Bildhauer, 87, — 44, 176. — 71, 284.
Lethière, Maler, 6. — 100, 398.
Leveau, Louis, Architekt, 7.
Lévêque, Graveur, 103, 411.
Levezow, Archäolog, 5, 18. — 9, 36.
Lewis, J. F. Maler, 92, 366.
Leyden, Lukas van, Maler, 19, 76. — 53, 212.
Liason, Jean Jacques, Tapetenwirker, 31, 122.
Lindau, Maler, 48, 190.
Lindenschmitt, Wilh., Maler, 100, 400.
Linton, Maler, 90.
Lippi, Filippo, Maler, 50, 199.
Liversege, Maler, 90, 358.
Locarno, Maler, 199.
Lombardo, Tullio, Maler, 18.
Longhi, Joseph, Kupferstecher, 38, 151. — 49, 195. — 52, 206 u. 207. — 68, 272.
Longhena, Francesco, 68, 272.
Lomonoffow, 18, 72.
Lonsdale, H. T., Maler, 85, 339. — 89, 355.
Lorrain, Claude, Maler, 9, 36. — 21, 84. — 69, 272.
Lofé, Kupferstecher, 51, 202.
Lofe, Maler, 51, 203.
Lourdet, Simon, Tapetenwirker, 31.
Loupet, Mad., Zeichnerin, 40, 159.
Lucas, R. C., Modelleur, 94, 376.
Lütke, P. L., Landschaftmaler, 48, 192.

M.

Mabufe, Maler, 17, 67.
Macchi, Lorenzo, Maler, 51. — 51, 202.
Maddox, Maler, 90.
Maes Cavini, van, Historienmaler, 39, 155. — 48, 190.
Maestrani, Michel, Maler, 51, 202.
Magnus, Eduard, Maler, 3, 10.
Makenzie, Maler, 92, 366.
Malburn, Carl, Maler, 50, 200.
Malon, A. C. Maler, 94, 376.
Malvasia, 72, 286.
Manuel, Niklas, Maler, 96, 380.
Mantago, Fabio di, 65, 258.
Mantegna, Maler, 7, 27. — 17, 67. — 65. — 65, 259.
Manzi, Carl, Maler, 40.
Maratti, Carl, Maler, 21, 84.
Marc Anton, Kupferstecher, 21, 84. — 33, 212.
Marceau, Sergent, Maler, 51, 203 u. 204.
Marchesi, Pompeo, Bildhauer, 49, 195. — 50.
Marchesi, Dom., Kupferstecher, 35, 140.
Marlotti, 71, 283.
Marlet, Bildhauer, 64, 254.
Marquis, Maler, 44, 176.
Marret, 87, 346.
Marta, Maler, 51, 203.
Martin, Gebr., Schlachtenmaler, 31, 122. — 93, 371.
Martini, Jacopo de, Bildhauer, 37, 146.
Martos, Bildhauer, 18, 72.
Mafaccio, Maler, 17, 66. — 72.
Maſſard, Kupferstecher, 27.
Maßmann, 68, 271.
Matthiä, Bildhauer, 48, 192.
Maurer, Chr., Glasmaler, 87, 347.
Mauvoiſin, Maler, 44, 176.
Meckenen, Israel v., Maler, 58.
Megand, Joseph, Maler, 40, 159.
Meister, Maler, 82.
Meiſori, Ferdinand, Musikkist, 31, 122.
Mellin, Architekt, 51, 231.
Mellini, Napoleon, Maler, 50, 199.
Memmi, Simon, Maler, 19, 76.
Mengs, A. Raph., Maler, 17. — 18, 70. — 21, 84. — 45, 179. — 82. — 84, 336.
Menzi, F., Maler, 98, 387.
Mercier, Paul, Maler, 39.
Mérimée, 27. — 33, 131.
Merlieux, Bildhauer, 64, 254.
Meſſina, Antonello von, Maler, 65, 258.
Metſys, Quintin, Maler, 67.
Mehl, Maler, 40, 159.
Meulen, van der, Maler, 31, 122.
Meyer, Friedrich von, 73, 290.
Meynier, Maler, 6.
Michaut, Stempelschneider, 103, 410. — 103, 411.
Micris, Franz, Maler, 38, 151.
Migliara, Joh., Maler, 51. — 52, 206.
Mignard, Maler, 6, 23.
Miller, Conrad, Maler, 65, 260.
Millingen, Archäolog, 54.
Minardi, Maler, 38, 152.
Mocenigo, Giovanni, Maler, 18.
Moggia, Franz, Maler, 51.
Moine, Bildhauer, 64, 255.
Molchneit, Bildhauer, 64.
Moller, Georg, Architekt, 59, 234.
Molteni, Joseph, Maler, 50, 200. — 52, 207.
Montabert, 33, 132. — 69.
Monten, Maler, 11, 44. — 81.
Monti, Achilles, Maler, 48, 191. — 50, 200. — 98.
Monti, Bildhauer, 49, 196. — 50.
Montfaucon, 56, 232.
Montvoiſin, Maler, 100, 398.
Morghen, Rafael, Kupferstecher, 38, 151. — 98, 387.
Moriggi, Maler, 50.
Morrelequc, Dubois, Glasmaler, 40, 159.
Morton, A., Maler, 85, 339.
Moucheron, Isaak, Maler, 15, 58.
Mücke, Maler, 81.
Mühlen, Bildhauer, 64, 255.
Müller, K. O., Archäolog, 45. — 62.
Müller, Dr., 31, 123. — 91, 363.
Müller, Fr., Kupferstecher, 19, 76.
Münter, 30, 120. — 74.
Mulready, W., Maler, 92, 368.
Mulard, Maler, 31, 122.
Murillo, Maler, 42, 166.
Muſſini, Maler, 47, 188. — 98, 387.
Mutina, Thomas von, Maler, 18, 70.
Moron, Bildhauer, 86, 343. — 87, 348.

N.

Naigeon, Maler, 6, 23.
Nanteuil, Bildhauer, 37. — 44, 176. — 64, 255. — 97, 384. — 100, 400.
Narpi, Sigismund, Maler, 50. — 50, 200.
Narducci, Pietro, Maler, 50. — 50, 200.
Naſh, Maler, 92, 366.
Naſtow, W. J., Maler, 94, 376.

Digitized by Google

Navez, Maler, 38, 151. 39. — 39, 156. — 40. — 40, 158. — 40, 159.
Neer, Arthur van der, Maler, 15, 38. — 21, 84.
Neer, Eglon van der, Maler, 15. — 15, 38.
Neher, Maler, 47, 186.
Neri, 87, 346.
Netscher, Caspar, Maler, 38, 151.
Neufville, Mad. L. C., Malerin, 40, 159.
Neureuther, Eugen, Maler, 4, 15. — 7, 26. 38, 71.
Newton, G. S., Maler, 89, 354. — 92, 367.
Nibby, Archäolog, 62.
Nichol, W. G., Bildhauer, 94, 376.
Nicias, Maler, 20, 79.
Nicolaus, Bildhauer, 14, 56.
Niron, J. H., Maler, 93, 371.
Niron, S., Bildhauer, 376.
Nodier, Lithograph, 27, 108.
Noehden, 65, 259.
Noel, Dem. Julie, Malerin, 39.
Nolleken, Bildhauer, 94, 376.

O.

Oakley, O., Maler, 94, 375.
Obevaere, Maler, 38, 151. — 39, 155. — 46, 183.
Oeser, Maler, 70.
Oetter, 95, 378.
Ohlmüller, Architekt, 102, 408.
Ohmacht, Bildhauer, 59, 236.
Oleszczynski, Stempelschneider, 56, 229.
Olivier, Friedrich, Maler, 81, 322.
Olivier, Ferdinand, Maler, 81.
d'Orby, François, Architekt, 7.
Orley, Bern. von, Maler, 17. — 17, 67. — 18, 70.
de l'Orme, Philibert, Architekt, 7.
Overbeck, Maler, 36, 143. — 97.

P.

Paccari, Landschaftmaler, 48, 191.
Padulli, Graf Johann, Dilett. d. Mal., 51, 202.
Paelint, Maler, 40.
Paënius, Bildhauer, 35, 139.
Palagi, Maler, 50. — 50, 198. — 51, 204. — 52, 206.
Palma d. Aelt., Maler, 18.
Paltzow, Lithograph, 43, 170.
Pampaloni, Luigi, Bildhauer, 37, 147. — 89, 388.
Panofka, Archäolog, 9, 35.
Pansa, Dem. Mariette, Malerin, 51, 203.
Parke, J., Maler, 93, 372.
Parner, Maler, 90, 358.
Parris, E. T., Maler, 93, 370.
Partey, A., Maler, 94, 376.
Partier, Maler, 6, 23.
Patten, G., Maler, 94, 376.
Patten, W., Maler, 93, 372.
Papez, Zeichner, 51, 204.
Pearson, Mrs., Malerin, 93, 371.
Perrier, Architekt, 27.
Perseti, Kupferstecher, 98, 387.
Pertini, Stahlstecher, 15, 60.
Perugino, Pietro, Maler, 11, 42. — 39. — 71. — 71, 282.
Pesci, A., Maler, 98.
Peters, Maler, 15.
Petitot, Bildhauer, 27. — 44, 176.
Peyl, Maler, 81.
Peuvrier, Stempelschneider, 103, 410.
Pfeuffer, Stempelschneider, 56, 229.
Pheidippos, Maler, 54, 215.
Phidias, Bildhauer, 45. — 46, 182. — 56. — 86, 343. — 102, 407.
Philippi, L., Maler, 92, 367.
Phitonikus, Cornelius, Silberarbeiter, 62, 247.
Phintias, Maler, 54, 215.
Phradmon, Bildhauer, 86, 344.
Pickersgill, H. W., Maler, 92, 367 u. 368.
Picot, Maler, 27.
Picoggi, Carl, Maler, 50. — 50, 200.
Pidding, Maler, 89, 355.
Pierini, Maler, 47, 187. — 98.
Pigal, Maler, 6, 22.
Pilotz, Lithograph, 42, 166.
Pinelli, Maler, 52, 206.
Pingret, Stempelschneider, 103, 410. — 103, 411.
Pinturicchio, Maler, 71. — 72.
Piombo, Fra Sebastian del, Maler, 18.
Piotti Pirola, Catharina, Kupferstecherin, 49, 195. — 52, 206.
Piroli, Thomas, Kupferstecher, 66.
Pitts, W., Bildhauer, 61, 242. — 94, 376.
Planke, 86, 223.
Podesti, Maler, 47, 186.
Poggi, Cäsar, Maler, 50. — 50, 199.
Pod, Maler, 50, 200
Polygnotus, Maler, 88, 352.
Polyfletus, Bildhauer, 45, 178. — 86, 343. — 86, 344. — 87, 347.
Poortet, de, Maler, 40, 159.
Pope, Mrs., Malerin, 94, 375.
Pordenone, Maler, 98, 387.
Porta, C. della, Maler, 98, 387.
Poussin, Maler, 33, 132. 49, 194. — 89, 354.
Pradier, Bildhauer, 27. — 64, 255. — 100, 399 u. 400.
Praxiteles, Bildhauer, 56, 222. — 58, 352.
Prentis, Maler, 90.
Prevost, Maler, 48.
Preyer, Maler, 81, 322.
Primaticcio, Maler, 31. — 65, 259.
Procaccino, Maler, 38, 152.
Protogenes, Maler, 88, 352.
Pront, Maler, 15, 60. — 92, 366.
Provost, Architekt, 27.
Prudhon, Maler, 6, 23.
Puccini, 65, 258.
Pujol, Abel de, Maler, 6, 22. — 27. — 27, 107. — 39, 156. — 44, 176.
Pungileoni, Luigi, 71.
Purser, Zeichner, 90, 80.
Pythagoras, Bildhauer, 87, 348.
Pythodicus, Maler, 88, 352.

Q.

Quaglio, Domenico, Maler, 3. — 57, 228.
Quaglio, Lorenz, Maler, 3.
Quandt, J. G. v., 65.
Quatremère de Quincy, Archäolog, 27. — 78, 311.

R.

Raffort, Maler, 6, 23.
Raggi, Bildhauer, 44, 176.
Ramey der Aelt., Bildhauer, 64, 255.
Ramier, Maler, 40.
Ramus, Bildhauer, 100, 400.
Raoul-Rochette, Archäolog, 62.
Raphael, Maler, 4, 16. — 11. — 17, 66. — 19, 76. — 20. — 38, 152. — 39, 155. — 45, 180. — 46. — 47, 187. — 49. — 49, 194. — 52, 206 u. 207. — 59. — 71. — 72. — 82, 326. — 84, 336. — 95, 379. — 96, 383.
Rauch, Bildhauer, 1, 2. 3. — 58, 232.
Rauch, Kupferstecher, 59, 234.
Reboutè, Zeichner, 22, 88.
Regnault, Maler, 6.
Regnier, Aug., Maler, 6, 23. — 100, 399.
Rehberg, Maler, 72, 286.
Reindel, Alb., Kupferstecher, 67, 267. — 91, 364.
Reinhart, Maler, 34.
Reinick, R., Zeichner, 96, 379.
Rembrandt, Maler, 20, 78. — 21, 84. — 38, 150 u. 152.
Renard, Henri, Maler, 39, 156.
Reni, Guido, Maler, 21, 84. — 38, 152. — 40.
Rennie, G., Bildhauer, 94, 376.

Digitized by Google

Revett, Maler, 101.
Reynold, S. W., Maler, 85, 328.
Rheinwald, 30, 120.
Ricci, Stefano, Bildhauer, 37, 146.
Ricci, Dr., Zeichner, 101, 404.
Riffard, Maler, 40, 159.
Righetti, 51, 204.
Rinaldi, Bildhauer, 37, 146. — 51, 204.
Riquier, L., Maler, 39, 155.
Riser, Bildhauer, 94, 376.
Rittig, Maler, 47, 197.
Robert, Maler, 42, 186. — 39. — 100, 399.
Roberts, Maler, 90.
Robert, A. Maler, 94, 375 u. 376.
Robson, G. T., Maler, 9, 36. — 92.
Rochard, S. J., Maler, 94, 376.
Röckel, Maler, 11, 44.
Roman, Bildhauer, 37, 44, 176. — 100, 400.
Romanini, Dem. Jenny, Maler in, 51, 203.
Romano, Giulio, Maler, 17. — 18, 20. — 31. — 59.
Romney, Maler, 66, 262.
Roos, Joh. Heinr., Maler, 21, 84.
Roqueplan, Maler, 100, 399.
Rosellini, Archäolog, 63, 251. — 101, 403.
Rosenthal, Architekt, 58, 231.
Ross, W. C., Maler, 94, 376.
Rossi, Bildhauer, 61, 243. — 94, 376.
Rottenhammer, Maler, 60, 239.
Rottermund, Holzschneider, 67, 267.
Rousseaux, Maler, 40.
Roum, P., Bildhauer, 94, 376.
Roux, Dr. Jacob, Maler, 69. — 70.
Rubens, Maler, 18. — 19. 75. — 20, 78. — 20, 80. — 21, 82 u. 84. — 31. — 33, 132. — 38, 150. — 39, 154. — 51, 204. — 84, 328.
Rude, Bildhauer, 64, 254.
Ruhl, Julius Eugen, Architekt, 58, 232.
Ruisdael, Jakob, Maler, 15. — 15, 58. — 21, 84. — 69. — 89, 354.
Ruisdael, Salomon, Maler, 15, 58.
Ruiz, Hermann, Architekt, 2, 8.
Rumohr, v., 30, 120. — 45, 179. — 46. — 71, 283.
Rusca, Hieronymus, Bildhauer, 50.
Rusch, Rachel, Maler, 15, 58. — 21, 84.
Rykaert, Dav., Maler, 21, 84.

S.

Sabatelli, Luigi, Maler, 386.
Sacchi, Ludwig, Maler, 50, 199.
Sachtleven, Herrmann, Maler, 15, 58.
Sade, Carl, Architekt, 49, 195.
Sadeler, Kupferstecher, 52, 206.
Sagan, von, Stempelschneider, 103, 411.
Sain, Gerhardus Xaverius de, Maler, 46, 183.
Sanquirico, Theatermaler, 52, 207.
Sassoferrato, Maler, 21, 84.
Sauterleute, Joseph, Glasmaler, 87.
Sauvageot, Maler, 6, 23.
Schadow, Wilhelm, Maler, 3, 10. — 4, 15. — 81.
Schäffer, Ed., Kupferstecher, 84.
Schäpkens, A. L. T., Maler, 40, 158.
Schäpkens, Th., Maler, 40, 158.
Schäufelin, Hans, Maler, 59, 235.
Schaffner, Matth., Maler, 60, 238.
Scheffer, A., Maler, 27. 100.
Scheffer, Heinrich, Maler, 6, 22.
Schelling, 45, 179.
Schendel, P. van, Maler, 40, 158.
Scheurer, Joseph, Maler, 3. — 81.
Schinkel, Architekt, 1, 3. 4. — 5. — 57, 228.
Schirmer, Maler, 3. — 81, 322.
Schlothauer, Maler, 20. — 44, 174. — 63. — 68, 271. — 86.
Schmidt, Peter, Zeichner, 91, 363.
Schnek, Maler, 27. —
Schnorr, Julius, Maler, 36, 143. — 52.
Schongauer, 53, 212.
Schorn, 45, 179. — 80.
Schreiber, Heinrich, 58, 232.
Schrötter, Adolph, Maler, 3, 10.
Schubert, Maler, 103, 410.
Schulz, Karl E., Maler, 3. — 47, 188. — 81.
Schwanthaler, Bildhauer, 63.
Scopas, Bildhauer, 86, 344.
Scott, Miß, Malerin, 92, 366.
Scotto, G., Maler, 98, 387.
Scuri, Heinrich, Maler, 50, 199. — 50, 200.
Sebastiano, Fra, Maler, 18.
Sebron, Maler, 72, 288.
Senff, Maler, 48, 190.
Senith, J., Modelleur, 94, 376.
Serrur, Maler, 44, 176.
Servolini, B., Maler, 98.
Sesto, Cesare da, Maler, 13, 48.
Seurre, Bildhauer, 64, 254, 255.
Severn, Maler, 47, 188.
Seyffer, Kupferstecher, 104, 416.
Sharp, Kupferstecher, 20, 79. — 66.
Sharpe, Miß, Malerin, 90, 358. — 92. — 92, 366.
Shee, M. A., Maler, 92, 367.
Shepherd, Kupferstecher, 9, 36.
Siegert, Maler, 3.
Sigalon, Maler, 27.
Signorelli, Luca, Maler, 71, 282.
Sillig, Archäolog, 86, 343. — 87, 347. — 88, 351. — 89, 356.
Silva, Zeichner, 51, 204.
Silvestri, Dem. Cleofa, Dilett. der Malerei, 51, 203.
Simpson, Maler, 89, 355.
Simter, Bildhauer, 48, 192.
Smith, W. R., Kupferstecher, 9. 36. — 61, 243.
Snyders, F., Maler, 15. — 21, 84.
Sogni, Joseph, Maler, 50, 199.
Sohn, Karl, Maler, 3, 10. — 4, 15. — 81.
Sommé, Dem. F., Malerin, 40, 158.
Sonderland, Maler, 81.
Sormani, Pietro, Bildhauer, 50.
Soyer, Erzgießer, 97, 384.
Spanheim, Ezechiel, 8.
Spinello Aretino, Maler, 19, 76.
Spitaels, Adam, Maler, 39. — 40, 159.
Spon, 56, 222.
Squarcione, Maler, 17, 67.
Stackelberg, O. v., 22. — 34. — 35, 139. — 54, 214.
Stainla, Moriz, Kupferstecher, 52, 206.
Stanfield, C., Maler, 92, 368.
Steinbrück, Maler, 81.
Stephanoff, Maler, 41, 163. — 92, 366.
Steuben, Maler, 6, 22. — 27, 100, 399.
Stevaert, D. Melt., Maler, 40, 158.
Strieglitz, Archäolog, 26. — 73.
Stier, Architekt, 67.
Storck, Abraham, Maler, 15, 58.
Stoß, Veit, Holzschneider, 12, 46. — 104, 415.
Stothard, T. J., Maler, 61, 242. — 66. — 94, 376.
Strobel, 58, 232.
Strutt, Zeichner, 44, 175.
Stuart, Architekt, 101. — 102, 407.
Suenr, Eust. le, Maler, 21, 84.

T.

Tafi, Andrea, Maler, 88.
Tagliani, Maler, 47, 187.

Digitized by Google

Taglioni, Zeichner, 51, 204.
Taffon, F., Maler, 40.
Tanner, Johann, Maler, 51, 203.
Taylor, Lithograph, 27, 108.
Tellier, le, Musikalik, 31, 122.
Teniers, David, Maler, 20. — 20, 79. — 21, 84. — 40, 158.
Terbeeck, Julien Joos de, Maler, 39. — 40.
Terburg, Maler, 15. — 38, 151. — 40, 159. — 83, 332.
Tergoe, A. Mutfaert de, Maler, 40, 159.
Therase, Bildhauer, 64, 254. — 100, 400.
Thierfch, 43. — 46. — 53. — 68, 270. — 79. — 86, 343. — 87, 348.
Thöming, Landschaftsmaler, 48, 190.
Thomas, M., Maler, 64, 254. — 93, 370.
Thompfon, Maler, 89, 355.
Thorwaldfen, Bildhauer, 1, 3. — 25, 100. — 37, 147. — 45, 180. — 48, 190. — 65, 258.
Thürmer, Architekt, 59.
Tieck, Bildhauer, 1, 3. — 5. — 5, 18.
Tielemans, F. M., Maler, 40, 158.
Tizian, Maler, 11. — 17, 66. — 37. — 46. — 65, 258. — 69, 274. — 98, 387.
Tradlick, Maler, 36, 144.
Tagnoli, Maler, 47, 188.
Toschi, Paolo, Kupferstecher, 98, 387.
Tournier, Stempelschneider, 103, 411.
Towinfel, Magdalena v., 94, 375.
Traballesi, Giuliano, Maler, 38, 152.
Trelis, Zeichner, 103, 411.
Tripier-Lefranc, Mdl., Malerin, 100, 399.
Tubino, Maler, 98, 387.
Tuxwelep, J., Maler, 97, 372.
Turner, Landschaftmaler, 8, 31. — 9, 36. — 15, 60. — 92, 367.
Turrell, Stahlstecher, 15, 60.

U.

Udine, Giovanni v., Maler, 59.

V.

Vaga, Pierin del, Maler, 38, 152.
Valefie, Maler, 6, 22.
Valois, Bildhauer, 64.
Vangelifti, Vincenzo, Kupferstecher, 38, 152.
Vantini, Rudolph, Architekt, 49, 196.
Varal, Kupferstecher, 9, 36.
Vaudoyer, Architekt, 18, 72.
Veith, Maler, 24. — 36, 143.
Velde, Adrian van der, Maler, 15, 58.
Velde, Wilhelm van der, Maler, 15. — 15, 58.
Vendramin, Andrea, Maler, 18.
Verbocckhofen, d. Aelt., Maler, 40, 158.
Verheyden, J., Maler, 40, 159.
Verkolje, Maler, 38, 151.
Vermeyens, Hans, Maler, 8, 31.
Vernet, Carl, Maler, 6, 22.
Vernet, Horace, Maler, 20, 80. — 21. — 47, 21, 47, 188. — 48. — 48, 190. — 100, 398, 399.
Veronese, Paul, Maler, 33, 132. — 40. — 65.
Vickers, A. G., Maler, 93, 371.
Vieillevoye, Maler, 39, 156.
Vigarani, Architekt, 7, 26.
Villeneuve, Maler, 52, 202.
Vincent, D., Maler, 39. — 40, 159.
Vinchon, Maler, 6, 22. — 100, 400.
Vinci, Leonardo da, Maler, 17, 66. — 17, 67. — 38, 152. — 50. — 50, 199. — 52, 202. — 65, 259.
Vintent, L. A., Maler, 40, 158.
Vifcher, Bartholomäus, Architekt, 68, 272.
Vifcher, Conrad, Bildhauer, 68, 272.
Vifcher, Peter, Bildhauer, 68, 272. — 104, 415.
Visconti, Architekt, 27.
Visconti, Archäolog, 53.
Vitale, Maler, 7, 28.
Vicarini, Bartolommeo, Maler, 65, 258.
Vlieger, Simon de, Maler, 15, 58.
Vogten, Mad. Sophie, Malerin, 39.
Voigt, Stempelschneider, 56, 224.
Vollref, Bildhauer, 1, 3.
Volpato, Kupferstecher, 52, 206.

W.

Waagen, Dr., 5, 18.
Waagen, Maler, 11, 44.
Wach, Wilhelm, Maler, 1, 10.
Wagner, Adolph, 65.
Wagner, Heinrich, Zeichner, 8, 30. — 53.
Walch, Jakob, Maler, 51, 231.
Wallis, Robert, Kupferstecher, 9, 36.
Wappers, Historienmaler, 38, 150. — 40.
Waterloo, Kupferstecher, 21, 84.
Webfter, T., 85, 339.
Wenig, Johann Baptist, Maler, 15, 58.
Weitbrecht, Conrad, Bildhauer, 43.
Wenng, Lithograph, 43, 170.
Werf, Adrian van der, Maler, 21, 84.
Werinberus, 95, 378.
Weft, Maler, 20, 79.
Weftall, Maler, 89, 355. — 92, 367. — 93, 371.
Weftmacott, Bildhauer, 61, 243. — 84, 376.
Weftwood, Kupferstecher, 8, 32.
Wheler, 56. — 56, 222.
Wichmann, L., Bildhauer, 1, 3. — 5.
Williams, P., Maler, 92, 366.
Winckelmann, 45, 179. — 61.
Wint, de, Maler, 92, 366.
Witherington, W. F., Maler, 92, 368.
Withers, Mrs., Malerin, 94, 375.
Witt, P. de, Maler, 92.
Wohlgemuth, Maler, 12, 46. — 58, 230.
Wolf, R., Bildhauer, 1, 3. — 48, 192.
Wonder, P. C., Maler, 85, 338.
Woollet, Kupferstecher, 20, 79. — 52, 206.
Wouvermann, Peter, Maler, 15, 58.
Wouvermann, Philipp, Maler, 15, 58. — 42, 166.
Wynants, Johann, Maler, 15, 58.
Wyon, W., Stempelschneider, 94, 376.

Y.

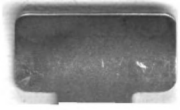
Yfendyk, Anton van, Maler, 40.

Z.

Zahn, Maler, 30.
Zaubomenighi, Bildhauer, 37, 146.
Zanth, Architekt, 67. — 68.
Zenodorus, Bildhauer, 62, 247.
Zenris, Maler, 46, 182.
Zick, Maler, 81, 322.
Zieband, Architekt, 57, 228.
Zimmermann, Maler, 11, 44. — 86.
Zuccarelli, Maler, 20, 79.
Wilder, G. Chr., Zeichner, 37, 148.
Wilhelm, Maler, 12. — 13, 52. — 14, 56.
Wilfen, 43, 170.
Wiltie, Maler, 41, 163.
Wilkins, 67.
Wille, Joh. Georg, Kupferstecher, 38, 152.
Williams, J. T., Steinschneider, 94, 376.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google